


15
5
451
BIBLIOTECA NAZIONALE
CENTRALE • FIRENZE •





INSTITUTIONS

DE

L'ART CHRÉTIEN

POUR L'INTELLIGENCE ET L'EXÉCUTION DES SUJETS RELIGIEUX

OU

DOCUMENTS

Puisés aux sources de l'Écriture Sainte, de la Tradition catholique des Légendes et des Attributs.

SOUS LE POINT DE VUE

DE LA PEINTURE, DE LA SCULPTURE ET DE LA GRAVURE

avec un

TRAITÉ ARCHÉOLOGIQUE ET PRATIQUE

SUR L'ARCHITECTURE, L'ORNEMENTATION ET L'AMEUBLEMENT DES ÉGLISES

Par L'abbé J.-B.-E. PASCAL

ANCIEN CURÉ, CHANOINE HONORAIRE, MEMBRE DU CLERGÉ DE PARIS

Auteur des ORIGINES ET RAISON DE LA LITURGIE et de plusieurs autres ouvrages d'érudition ecclésiastique.

Non in errorem induxit nos hominum malæ artis excogitatio, nec umbra picturæ labor sine fructu, effigies sculptura per varios colores.
(Sap. XV. V. 4.)

Nous ne nous sommes pas laissé séduire aux inventions dangereuses de l'art des hommes, au vain travail de la peinture, à une figure taillée et embellie d'une variété de couleurs.
(Traduct. de la Bible de Vence.)

TOME PREMIER.

PARIS

AMBROISE BRAY, LIBRAIRE, RUE DES SAINTS-PÈRES, 66.

1856.

INSTITUTIONS

DE

L'ART CHRÉTIEN.

J.B. Cazaux

TOULOUSE. — Imp. de J.-B. CAZAUX, petite rue Saint-Rome, 1.

INSTITUTIONS

DE

L'ART CHRÉTIEN

POUR L'INTELLIGENCE ET L'EXÉCUTION DES SUJETS RELIGIEUX

OU

DOCUMENTS

Puisés aux sources de l'Écriture Sainte, de la Tradition catholique des Légendes et des Attributs.

SOUS LE POINT DE VUE

DE LA PEINTURE, DE LA SCULPTURE ET DE LA GRAVURE

avec un

TRAITÉ ARCHÉOLOGIQUE ET PRATIQUE

SUR L'ARCHITECTURE, L'ORNEMENTATION ET L'AMEUBLEMENT DES ÉGLISES

Par L'abbé J.-B.-E. PASCAL

ANCIEN CURÉ, CHANOINE HONORAIRE, MEMBRE DU CLERGÉ DE PARIS

Auteur des ORIGINES ET RAISON DE LA LITURGIE et de plusieurs autres ouvrages d'érudition ecclésiastique.

> Non in errorem induxit nos hominum malæ artis cogitatio, nec umbra picturæ labor sine fructu, effigies sculpturæ per varios colores.
> (Sap. XV. V. 4.)
>
> Nous ne nous sommes pas laissé séduire aux inventions dangereuses de l'art des hommes, au vain travail de la peinture, à une figure taillée et embellie d'une variété de couleurs.
> (Traduct. de la Bible de Vence.)

TOME PREMIER.



PARIS

AMBROISE BRAY, LIBRAIRE, RUE DES SAINTS-PÈRES, 66.

1856.

Rapport fait dans la séance publique et annuelle de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le vendredi, 17 août 1849, par M. Lenormant, membre de cette académie.

« L'extension que l'Académie a si judicieusement permise au cadre » de ce concours nous porte tantôt vers les produits des arts du » dessin, tantôt vers les monuments de l'histoire littéraire. C'est ainsi » que nous avons dû accorder une place accessoire, mais hospitalière, » à un manuscrit auquel l'auteur a donné le titre, peut-être ambi- » tieux et obscur de *Théologie de l'Art chrétien* (1). Qu'on ne juge » pas ce travail sur l'étiquette : ce serait une injustice. M. l'abbé » Pascal s'est proposé de fournir un guide à la fois complet et ac- » cessible aux peintres, aux sculpteurs et aux graveurs, qui, chaque » jour, sont appelés à traiter des sujets de la religion ou de la vie » des saints, et qui, faute de renseignements, tombent le plus sou- » vent dans des erreurs grossièrement contraires à la tradition et à » la doctrine. Nous faisons des vœux pour que le livre de M. l'abbé » Pascal soit promptement imprimé : alors les fautes de nos artistes » n'auront plus d'excuse. L'auteur dit fort nettement tout ce qu'il » faut dire ; il cite consciencieusement les sources de l'érudition aux- » quelles il puise à pleines mains. M. l'abbé Pascal n'aurait pas, » chemin faisant, jeté la lumière sur une foule de traditions et de » monuments de la France, nous n'aurions eu qu'un prétexte pour » lui assigner une place honorable dans notre concours, que nous » aurions cru devoir nous en emparer pour signaler un aussi utile » travail à l'attention des artistes comme des savants (2). »

(1) L'auteur a modifié ce titre d'après l'avis de plusieurs personnes éclairées.

(2) Dans cette séance, le présent ouvrage a été jugé digne d'une *Mention honorable*. C'est le 8e sur les 12 ouvrages du concours ainsi qualifiés.

A SAINT LUC

ÉVANGÉLISTE.

—

Illustre et saint acolyte du grand apôtre des nations, votre plume inspirée ne s'est point *bornée à raconter tout ce que Jésus a fait et enseigné, depuis le commencement jusqu'au jour où il fut élevé dans le ciel*, et à retracer les labeurs apostoliques des premiers prédicateurs de la foi.

Une tradition vénérable attribue à votre habile pinceau le portrait de la Vierge immaculée, mère du divin Rédempteur. — Bologne garde avec une insigne piété ce monument précieux de la primitive peinture sacrée.

Une célèbre académie s'élève, sous vos auspices glorieux, dans la ville éternelle, la véritable patrie des beaux-arts.

A vos pieds, *les pieds si beaux de ceux qui, sur les montagnes, évangélisent la paix*, je devais donc respectueusement déposer, bien faible hommage sans doute, ce fruit de mes recherches sur la peinture catholique.

Daignez, saint évangéliste, accueillir ce modeste tribut du plus indigne de vos serviteurs!

Daigne votre main protectrice s'étendre avec une paternelle bonté sur l'auteur et sur le livre.

J.-Bte-Etienne **PASCAL**, Prêtre.

(Paris, 18 Octobre, fête de S. Luc, 1848.)

OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES.

I.

S'il est des artistes assez peu consciencieux pour peindre, sculpter, graver, sans avoir fait une étude sérieuse, il en est encore, grâces au ciel, à qui l'imagination toute seule ne semble pas le meilleur guide à suivre et qui recherchent avec autant de sagesse que d'ardeur le flambeau qui doit les éclairer. Mais il faut reconnaître qu'un désir aussi légitime ne peut facilement se satisfaire. Ce n'est point à la pénurie d'ouvrages spéciaux qu'il faut s'en plaindre; c'est uniquement à ce que chacun de ces guides interrogé séparément ne peut répondre que d'une manière incomplète. Puis encore les meilleurs de ces livres sont écrits en latin. Molanus et son docte annotateur Paquot, Ayala, le cardinal Frédéric Borromée ont employé cette langue. Méry et Molé ont écrit en français, mais le premier n'est qu'un pâle abréviateur de Molanus et le second ne traite, dans ses deux volumes, que d'un petit nombre de sujets. Il faudrait donc que l'artiste interrogeât, pour compléter son étude, les anciens auteurs qui ne traitent qu'accidentellement de ces matières, et le nombre en est infini.

A une époque comme la nôtre, l'artiste s'occupe beaucoup moins de la science historique de sa noble profession que de la théorie ou de la pratique du dessin et du coloris. L'acquisition de la première exigerait de très-longs labeurs. On n'a ni le temps ni la possibilité de s'y livrer avec fruit. Il en naît, convenons-en, de très-fâcheux résultats. La peinture, la sculpture chrétiennes se livrent à de très-regrettables écarts. Les compositions les plus estimables, sous le rapport du dessin, de la touche, du coloris, fourmillent trop souvent d'erreurs historiques. Le dogme lui-même n'y est pas quelquefois respecté. Ces œuvres inexactes l'altèrent, et la religion peut en souffrir les plus graves atteintes.

Un livre destiné à diriger l'artiste animé d'un vrai désir de produire une œuvre irréprochable ne se rencontrait, croyons-nous, jusqu'ici nulle part. Le meilleur, en ce genre, celui de Molanus annoté par Paquot est d'une effrayante prolixité, chargé d'érudition et assez rare. Il est donc, pour toutes ces raisons ou pour quelqu'une d'elles, inaccessible au plus grand nombre de nos artistes chrétiens. Avons-nous trop présumé en croyant qu'il n'était pas impossible d'obvier à tous les inconvénients précités? Notre œuvre répondra. Nous avons voulu offrir à l'art religieux un volume qui, dans un cadre méthodique et précis, présentât les notions les plus indispensables, car notre dessein ne pouvait être d'épuiser une matière qui est en elle-même inépuisable.

Ainsi donc :

1° Nous fournissons quelques détails historiques

sur l'hérésie des Iconoclastes ou briseurs d'images. Nous faisons connaître l'esprit de l'art chrétien dans les premiers siècles et dans le moyen-âge. Nous envisageons les sujets principaux que l'art traite le plus fréquemment, tels que la sainte Trinité, la mère de Dieu, les patriarches etc. Une foule de notions très-curieuses et peu connues enrichissent cette partie et lui impriment un piquant intérêt. Les erreurs contraires à l'histoire et à la tradition devaient y être signalées, car l'autorité des noms doit toujours s'incliner devant celle de la vérité. Cette division prend le titre de *Considérations générales sur l'art chrétien, et notions spéciales sur les règles qui lui sont tracées.*

2° Le cycle festival de Notre-Seigneur est envisagé sous toutes ses faces. Mais on ne s'y borne point aux fêtes proprement dites. On y entre dans le détail des actes éclatants du Sauveur, dans sa vie mortelle. Les tableaux les plus remarquables des grands maîtres y sont mentionnés avec l'éloge ou le blâme qu'ils méritent, au point de vue où nous nous plaçons. La naissance du Verbe incarné ouvre ce cycle que ferme la grande scène du jugement général.

3° La Reine des anges et des saints, l'auguste mère de Dieu occupe dans notre livre, une grande place. Non seulement le cycle de ses festivités s'y déroule, mais encore plusieurs traits recueillis ou mentionnés par la tradition viennent y prendre place, sous le rapport de l'art qui veut les reproduire ou qui les a déjà retracés.

4° La quatrième partie n'est pas la moins importante. Là vient se classer, mois par mois, toute l'a-

giographie qui a été, jusqu'à ce moment, en possession du privilége d'exercer le pinceau ou le ciseau de l'artiste chrétien. Les légendes y sont nombreuses avec le cachet d'originalité qui leur est propre, mais avec une sage économie que prescrit une critique éclairée, sans vouloir néanmoins enlever à ces pieuses traditions les charmes qu'elles tirent de la foi qui les inspira.

5° L'art chrétien ne se borne pas à la peinture et à la sculpture. Une large place appartient à l'architecture sacrée, à l'ornementation et à l'ameublement liturgiques. Les règles depuis trop longtemps méconnues et dont, surtout en ce siècle, on semblerait ne tenir aucun compte, y sont tracées d'après les plus incontestables autorités. C'est le sujet d'un traité spécial.

Pour chacune des divisions de notre livre, ces autorités sont constamment invoquées. Telles sont : l'Ecriture sainte, la Tradition, les Pères de l'Eglise, les décrets des papes, les conciles généraux et provinciaux, les auteurs les plus recommandables, dont les écrits renferment des notions spéciales sur la matière traitée.

Nous allons en présenter un tableau qui doit néanmoins, comme on le comprend bien, se borner aux auteurs dont il vient d'être fait mention.

II.

En tête des ouvrages consultés, pour nos *Institutions de l'art chrétien*, doit être mentionné l'excellent

livre qui a pour titre : *De historia sacrarum imaginum et picturarum... libri quatuor*. Ce beau travail qui, comme on voit, est une histoire des saintes images, a été fait pour en signaler le véritable usage et en corriger les abus. Son auteur est *Jean Ver-Meulen*. Cet écrivain qui, selon l'usage de son temps, a latinisé son nom, en *Molanus*, naquit à Lille, en Flandre, en l'an 1533, de parents originaires de Louvain et qui retournèrent, quelque temps après la naissance de Jean, dans leur patrie. Molanus y devint doyen de la faculté de Théologie et censeur royal. Il composa plusieurs ouvrages d'érudition qu'il est inutile de désigner ici. Le livre sur les saintes images et peintures parut à Anvers, en 1570, et mérita dans très-peu de temps, plusieurs éditions. Jean Ver-Meulen mourut prématurément à Anvers, en 1585, âgé de 52 ans. Son œuvre jouissait d'une grande autorité et presque tous les auteurs qui ont écrit sur l'art chrétien le citaient avec estime, lorsque Jean Noël Paquot entreprit d'en donner une nouvelle édition, il y ajouta un tel nombre de notes et de suppléments que le principal fut presque éclipsé par l'accessoire.

Paquot naquit en 1722, à Florennes, petite ville de la principauté de Liége. Après avoir fait son cours de philosophie et de théologie à Louvain et avoir obtenu le grade de licencié dans cette dernière faculté. il devint professeur d'hébreu, bibliothécaire de l'Université, puis enfin président du collége d'Honterley. L'impératrice Marie-Thérèse le nomma son conseiller historiographe, en 1762. Chargé de compulser plusieurs caisses d'archives et de chartes, afin d'y trou-

ver des preuves à l'appui des prétentions de la maison d'Autriche sur quelques villages de la principauté de Liége, Paquot ne craignit pas de déclarer que l'impératrice n'y avait aucun droit. Cet avis qui était moins celui d'un courtisan que d'un ami de la justice et de la vérité ne pouvait lui concilier les royales faveurs de Marie-Thérèse. Paquot fut disgracié ! Un généreux ami qu'il avait à Liége le recueillit dans ses foyers. C'est là qu'il mourut en 1803, âgé de 81 ans. La pseudo-philosophie du XVIIIe siècle ne pardonna point à Paquot son attachement inviolable à la foi catholique et l'aversion qu'il professa toujours pour les doctrines subversives préconisées par les novateurs. Les œuvres de cet homme érudit et consciencieux devaient dissiper les nuages d'obscurité que ses ennemis avaient pris soin d'épaissir autour de lui. Cette tâche a été glorieusement remplie par son propre ouvrage qui a pour titre : *Mémoire pour servir à l'histoire littéraire des dix-sept provinces des Pays-Bas, de la principauté de Liége et de quelques contrées voisines*. Il fut publié à Louvain de 1765 à 1779, en trois volumes *in-folio* et en dix-huit volumes in-12. Pour ce qui nous concerne, nous ne saurions témoigner à Paquot trop de reconnaissance pour son édition revue, corrigée, augmentée de l'œuvre de Molanus. Elle parut à Louvain en 1771 en un volume in-4° de 700 pages. C'est celle que nous avons sous les yeux.

Dans la préface très-remarquable de cette édition, Paquot fait connaître d'abord le soin extrême qu'il a eu de reproduire, avec la dernière exactitude, le texte authentique de Molanus. Il parle ensuite des études

sérieuses auxquelles il a dû se livrer pour compléter le travail du célèbre doyen de la faculté de théologie de Louvain. Ceci est du plus grand intérêt pour l'appréciation de divers ouvrages sur la même matière. Il suffira d'analyser ce que Paquot nous en dit, en suivant l'ordre de ses indications.

Le cardinal Frédéric Borromée, cousin de saint Charles et comme ce dernier, archevêque de Milan, a composé deux livres intitulés: *De picturâ sacrâ* (De la peinture sacrée). Cet opuscule qui est pareillement sous nos yeux renferme des notions fort utiles sur notre sujet et Paquot l'a mis à profit. On verra qu'à notre tour nous avons largement puisé à cette source. Le cardinal Borromée mourut en 1632, après avoir fondé la célèbre bibliothèque Ambrosienne, dans sa ville épiscopale.

Philippe Rohr, luthérien, est auteur d'un écrit qui a pour titre : *Pictor errans in historia sacra.* (Erreur des peintres dans l'histoire sacrée). Paquot n'en a, dit-il, recueilli que très-peu de chose.

Un livre anglais du même genre, par Charles Lamotte, est placé sur la même ligne que le précédent, par Noël Paquot.

Notre érudit annotateur arrive ensuite à un écrivain espagnol qui a composé le livre connu sous le titre de *Pictor christianus* (Le peintre chrétien). L'auteur est Jean Intérian de Ayala, de l'ordre royal et militaire de la Merci, pour la rédemption des captifs. Cet ouvrage *in-folio*, en très-forts caractères, et contenant 415 pages à 2 colonnes, parut à Madrid, en 1730. Le jugement de Paquot est sévère à son égard.

Notre érudit investigateur déclare qu'après s'être donné beaucoup de peine pour la découverte de ce qu'il se plaisait à considérer comme un trésor il n'a trouvé... que des charbons. Citons ses paroles : *Sed librum nactus, pro thesauro, quod aiunt, carbones inveni.* Ce n'est autre chose, selon lui, qu'un plagiat de Molanus. Nous dirons pourtant que Benoit XIV, dans son admirable traité des fêtes de Notre-Seigneur et de la Sainte-Vierge, cite constamment Ayala avec le plus grand éloge. Cette gloire remonte donc à l'auteur exploité par le religieux espagnol.

Paquot a étudié le livre qui a pour titre : *La Théologie des peintres, graveurs, sculpteurs et dessinateurs,* par Joseph Méry de la Canorgue, prêtre du diocèse d'Apt. Ce petit volume in-12 a vu le jour à Paris, en 1745. Ce n'est encore ici, dit Paquot, qu'un squelette de Molanus : *Ex eodem Molano ossilegium.* En vérité, ajouterons-nous, cet opuscule ne saurait être d'une grande ressource pour les artistes.

Un autre ouvrage intitulé : *Histoire universelle, traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter,* est tombé entre les mains de notre habile explorateur. Il est de Dandré Bardon, professeur à l'académie royale de peinture et de sculpture. Ce livre in-12, de plus de 500 pages, fut publié à Paris, en 1769. Paquot n'y voit presque rien d'utile pour l'art véritablement chrétien. C'était, en effet, le siècle des engouements pour l'art païen, et Bardon n'était pas un homme assez sérieux pour étudier les traditions de la peinture sacrée.

Fatigué de stériles investigations dans ces livres

peu solides, Paquot se décida à remonter aux véritables sources. Il étudia l'Écriture sainte, les Pères, les Conciles, les historiens ecclésiastiques, et ces recherches lui fournirent les nombreuses et excellentes additions dont il enrichit le texte de Molanus, son auteur favori.

A l'époque où parut l'édition de Molanus si doctement illustrée par Noël Paquot, et justement en la même année 1771, le libraire Debure éditait, à Paris, un ouvrage en 2 volumes in-12, sous le titre de : *Observations historiques et critiques sur les erreurs des peintres, sculpteurs et dessinateurs, dans la représentation des sujets tirés de l'histoire sainte.* L'auteur qui n'y est pas nommé est Guillaume-François Roger-Molé, avocat au parlement de Paris. Cet écrivain mourut, dans cette ville, à un âge assez peu avancé, le 13 décembre 1790. Le livre de Roger-Molé contient beaucoup de critique et annonce dans son auteur des connaissances assez étendues sur l'art chrétien. Mais il se borne, dans le premier volume, à la vie de la Sainte-Vierge jusqu'à l'Incarnation du Verbe, et, dans le second, à celle de Jésus-Christ, époque à laquelle le divin enfant parut dans le temple au milieu des docteurs, c'est-à-dire à l'âge de douze ans. L'ouvrage est donc très-incomplet et ne saurait, à beaucoup près, suffire.

Un assez grand nombre d'autres travaux sur cette matière sont venus s'adjoindre à ceux qui ont été cités. Ainsi M. Raoul-Rochette a publié un excellent résumé des savantes excursions de Bosio, de Bottari, etc., etc., dans les catacombes de Rome.

M. Didron, secrétaire du comité historique des arts et monuments, au ministère de l'instruction publique, a fait preuve d'une grande érudition dans son *Iconographie sacrée* qu'il faut néanmoins lire avec précaution.

MM. Rio et de Montalembert ont produit des œuvres très-recommandables sur ce grand objet considéré, soit comme expansion du génie qui crée, soit comme émancipation funeste du beau qui ne peut se trouver que dans le vrai et réciproquement.

Le savant traité des fêtes de Lambertini (Benoit XIV) nous a été d'un grand secours. Nous n'aurions pas besoin de nommer Vincent de Beauvais et Durand de Mende qui nous renseignent sur l'art chrétien du moyen-âge, sous toutes ses formes.

Indiquer maintenant les ouvrages secondaires qui ont été consultés serait chose presque impossible. Mais, nous nous hâtons de le déclarer, l'œuvre de Molanus, annotée par Paquot, a été, pour ainsi parler, notre étoile polaire. Le présent travail en est-il une servile traduction? Mille fois non. Le gros volume in-4° a été par nous exploité comme une riche mine, sans nous mettre aucunement en peine de le suivre, ni dans son plan, ni dans ses divisions. Nous en faisons souvent la remarque dans notre ouvrage. Un bon tiers des notions que celui-ci renferme ne se trouve pas dans les deux écrivains belges, et pourtant notre livre est moins volumineux. Ceci annonce un grand nombre de retranchements. On n'a pas à les regretter, car l'artiste n'en eut retiré aucun profit. Les additions sont puisées dans plusieurs autres sour-

ces par nous indiquées et enfin nous avons dû fondre, dans tout le cours du livre, les notions ou considérations qui nous sont exclusivement propres et qui sont le résultat de nos sérieuses études.

En ce qui touche la cinquième partie, ce que nous appelons un traité spécial sur l'architecture, la décoration ou ornementation et l'ameublement des églises, Molanus et Paquot y sont complètement étrangers. Nous osons croire que cette partie convraincra tout lecteur impartial que le dernier mot n'avait point encore été dit sur ce grand objet de l'art catholique.

Ces quelques lignes suffisent. Nos intentions sont expliquées. On voit d'abord que notre livre s'adresse aux artistes, mais on voudra bien reconnaître que toute personne sans exception peut y trouver plaisir et utilité. Outre l'érudition doctrinale, tout lecteur étranger à la théorie et à la pratique de l'art peut aisément apprendre à connaître le sujet religieux que retrace une toile, une gravure, un relief. Trop fréquemment nos compositions chrétiennes sont des énigmes pour le plus grand nombre. La signification des attributs et des emblèmes n'est point du tout populaire. En supposant, par exemple, que le lion couché fasse connaître S. Jérome, que trois enfants dans un baquet distinguent S. Nicolas de tout autre évêque, qu'un calice à la main, avec des serpents, symbolise S. Jean l'évangéliste etc. Le spectateur ne peut s'en rendre un compte bien exact s'il ignore les légendes qui ont dirigé l'artiste. Bien mieux, celui-ci ne travaille souvent que par voie d'imitation et ne peut s'édifier sur l'origine de ces emblêmes et attributs.

Puisse donc ce livre, fruit de nos consciencieuses veilles, atteindre son but capital, l'utilité. C'est là toute notre ambition, car nous ne faisons pas ici de la poésie artistique, mais un livre didactique où l'on cherche, avant tout, de solides enseignements.

De plus amples considérations seraient superflues et peut-être fastidieuses.

INSTITUTIONS

DE

L'ART CHRÉTIEN.

PREMIÈRE PARTIE.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR L'ART CHRÉTIEN.

CHAPITRE PREMIER.

Origine des images ou figures dans le christianisme, et notions précises sur les Iconoclastes.

Dieu, sur le mont Sinaï, défendit à son peuple de faire aucune image, aucune statue pour lui rendre un culte. Il fallait une prohibition de ce genre à une nation dont le penchant à l'idolâtrie était presque invincible. Le séjour des Hébreux, au milieu d'un peuple tel que les Egyptiens, avait été pour les premiers d'une funeste influence, sous ce rapport. La loi était donc parfaitement fondée dans son motif. Toutefois Moïse ne craignit pas de placer sur l'arche d'alliance deux figures de séraphins, et plus tard Salomon en fit peindre sur les murs du temple de Jérusalem et sur le voile du sanctuaire. La défense du Seigneur n'était donc pas absolue pour tous les temps, pour tous les lieux. Quand il n'y avait point danger d'idolâtrie, les images n'étaient point bannies du culte Judaïque. On pourrait donc absolument affirmer que l'Iconographie sacrée a été inaugurée dans l'ancienne loi.

Ce qui vient d'être dit nous explique pourquoi, dès l'origine du christianisme, durant les trois premiers siècles, les images étaient proscrites. Il ne fallait pas laisser croire

aux Gentils que les adorateurs du Christ tombaient dans les excès idolatriques que les premiers prédicateurs de l'Evangile reprochaient aux païens. Ce n'était donc point pour observer la défense du Seigneur, dans le premier commandement de la loi donnée à Moïse, que la peinture et la sculpture étaient bannies des temples chrétiens. Or, c'est l'erreur dans laquelle tombèrent les Iconoclastes ou briseurs d'images, en Orient, au VIIe siècle et les hérétiques non moins fanatiques du XVIe siècle. Il est aisé de prouver aux uns et aux autres que, même dans les trois premiers siècles, lorsqu'il n'y avait aucun danger à craindre pour la foi encore chancelante des païens nouvellement convertis, les images étaient assez multipliées, principalement dans les catacombes. C'est un fait dont il est aisé de se convaincre encore aujourd'hui. Ce n'est point, du reste, ici le lieu d'entamer une controverse sur ce point de la tradition. Il s'agit seulement de démontrer que la peinture catholique est née, pour ainsi parler, avec le christianisme.

En remontant aux siècles primitifs de l'Eglise, nous voyons que S. Paulin, Evêque de Nole, après avoir édifié la nouvelle église de S. Félix, la décora de grandes tapisseries portant des inscriptions explicatives des sujets qu'on y avait figurés. Généralement on y représentait les principaux traits de l'ancien Testament, et, de préférence, Moïse recevant les tables de la loi, Abraham prêt à sacrifier son fils Isaac, Daniel dans la fosse aux lions, David touchant la harpe, la translation de l'arche, les murs de Jéricho s'écroulant au bruit des trompettes, etc. Les sujets chrétiens étaient plus rarement traités. Eusèbe cependant nous atteste qu'il a vu des images représentant Jésus-Christ et les apôtres S. Pierre et S. Paul. Il ajoute que ces figures remontaient au premier siècle de l'ère chrétienne. Ceci ne prouve pas néanmoins, contre ce qui a été dit, que les images étaient communes dès les temps apostoliques, car une exception n'est pas la règle. Ainsi Tertullien parle de la figure du bon Pasteur gravée sur le pied des calices de son temps, sans qu'on puisse en induire que l'Iconographie entrait, comme partie importante dans l'ornementation des

édifices sacrés de cette époque. Ceci ressort invinciblement de ce que déclaraient les apologistes du christianisme dans leurs réponses aux païens. Ils affirmaient qu'il n'y avait, dans leurs oratoires ou lieux de réunion, aucun tableau ni simulacre, parce que, disaient-ils, les chrétiens adorent un Dieu qui ne saurait être représenté sous aucune forme. On a déjà vu dans quel sens devaient se prendre des protestations de cette nature, parmi les fidèles initiés au véritable esprit du Christianisme.

Concluons qu'on ne peut, sans mentir à l'histoire, affirmer que l'art chrétien de la peinture ne remonte pas aux siècles apostoliques. Personne n'ignore d'ailleurs qu'on a toujours attribué à S. Luc évangéliste un portrait de la sainte Vierge, et que la même attribution a été faite à Nicodème pour un tableau représentant Notre-Seigneur. Nous aurons lieu de revenir sur ces deux faits.

On a vu que S. Paulin, fait évêque de Nole en 406, orna de tapisseries peintes, la nouvelle église de S. Félix. Il n'innovait rien en cela, quoiqu'en disent les protestants, car on n'aurait pas manqué de se récrier, si pour la première fois on avait vu s'installer des peintures dans une église. Au VIIe siècle, la secte de Mahomet s'associa au judaïsme dans son horreur outrée pour les images. Au VIIIe, Léon l'Isaurien, soldat heureux parvenu à l'empire, partagea les préjugés du peuple juif et des Musulmans. Il rendit un décret qui proscrivait les images des temples chrétiens (1). Une horrible persécution fut suscitée contre les défenseurs de la tradition et de la discipline sur ce point. L'empire fut divisé entre les Iconomaques (ennemis des images) ou Iconoclastes (briseurs d'images), et les or-

(1) Léon, après avoir consulté le sénat, et sans attendre sa réponse, ordonna d'abattre la figure du Sauveur que le grand Constantin avait érigée sur le fronton du palais. On se mit en mesure d'exécuter cet ordre. Le peuple se souleva, et un officier nommé Jovinus ayant dressé une échelle pour parvenir jusqu'à la figure sacrée, afin de la renverser, le peuple, à son tour, renversa l'échelle. Jovinus précipité sur le pavé fut achevé par la foule qui le perça de coups. C'est à dater de ce moment que commença une atroce persécution contre les catholiques qui vénéraient les images. (Ce trait est raconté par Cedrenus, moine grec du onzième siècle).

thodoxes auxquels leurs adversaires donnaient le nom d'Iconolâtres ou Iconodules (adorateurs d'images). Dans cette barbare lutte périt à peu près tout ce que l'art de peindre ou de sculpter pouvait avoir produit dans les temples, et l'on ne peut trop déplorer, sous ce rapport, ce sacrilége vandalisme. Nous n'avons point à raconter ici les affreuses péripéties de cette persécution contre les personnes. Aujourd'hui ne serions-nous pas fort heureux de posséder au moins quelques monuments d'une époque qui continuait, sans doute, parmi les Grecs, les bonnes traditions de cette patrie des Beaux-Arts.

La haine héréditaire et fanatique de Copronyme, fils de Léon l'Isaurien, pour les images, fut secondée par un concile de Constantinople, tenu en 726. Plus de trois cents évêques s'y déclarèrent Iconomaques pour plaire à l'empereur qui les avait convoqués. Empressons-nous de rappeler que cette assemblée tenue contre toutes les formes usitées et sans aucune participation du Saint-Siége, ne mérita jamais le titre de concile général que les Iconomaques lui reconnurent. Les orthodoxes, de concert avec l'Eglise romaine, s'élevèrent contre la doctrine impie de ce faux concile, et vengèrent hautement et victorieusement la tradition catholique. Saint Jean Damascène écrivit à ce sujet, trois discours remarquables. Léon IV, en montant sur le trône grec, parut vouloir favoriser les catholiques. Mais bientôt les Iconomaques le comptèrent encore comme leur principal appui. Léon mourut d'une mort prématurée et eut pour successeur son fils Constantin, âgé de dix ans, sous la tutelle de l'impératrice Irène. Alors enfin la cause des images put se flatter d'un triomphe durable. En 787, s'ouvrit à Nicée, sous l'autorité du pape Adrien et sur la demande de la mère de l'empereur, un concile général composé de 377 évêques. C'est le septième œcuménique. L'hérésie des Iconoclastes y fut anathématisée. On y décida que les images pouvaient être non point *adorées* mais *honorées* d'un culte qui se rapporte à l'objet représenté. De ce décret résulte nécessairement la légitimité de l'usage d'orner les églises de peintures et de sta-

tues, non seulement pour retracer des sujets historiques de la religion, mais encore des personnages qui l'ont illustrée par leur martyre, leur science, leurs vertus. Ainsi l'art de peintre, de sculpteur, du graveur chrétieu a reçu une consécration solennelle dans ce concile. Il y a été, pour ainsi parler, élevé à la dignité d'un sacerdoce. C'est au catholicisme que cet art si noble, et auquel la religion est redevable de tant de chefs-d'œuvres, doit reporter le tribut de sa reconnaissance.

Tout n'est pas néanmoins encore terminé. En 797, Constantin Copronyme, affranchi de la tutelle de l'impératrice Irène, s'avise d'imposer la désobéissance aux décrets du concile. Les Iconoclastes rallumèrent leur fureur et trouvèrent des protecteurs et des complices sous les règnes de Nicéphore, Léon V, Michel-le-Bégue et Théophile. Après la mort de ce dernier empereur en 842, la providence suscita une nouvelle Irène. La pieuse impératrice Théodora suspendit le cours des sanglantes persécutions contre les catholiques et ruina, vers le milieu du IXe siècle cette pernicieuse hérésie. Cette princesse mourut en 867 après avoir assemblé à Constantinople un concile qui confirma les décisions de celui de Nicée. L'hydre de l'iconomachie renaquit encore de temps en temps dans les siècles suivants, mais ne parvint jamais à se relever totalement du coup qui lui avait été porté en 787. C'est ainsi qu'au XIIe siècle, Alexis Commène, pour trouver un prétexte de dépouiller les églises, se déclara contre les images et exila Léon évêque de Calcédoine qui lui avait résisté. Ce ne fut qu'une tempête passagère.

Quoique l'Eglise occidentale eût été préservée de la fureur des Iconoclastes, par les soins des papes, on avait eu la douleur de voir, en 823, Claude, évêque de Turin, conniver à cette hérésie et détruire les saintes images dans son diocèse. Quelques années auparavant, le Pape Adrien ayant envoyé en France les actes du concile de Nicée, et Charlemagne les ayant soumis aux évêques, ceux-ci furent choqués du terme d'adoration dont le concile s'était servi pour désigner l'honneur qui est dû aux images. Ils se réu-

nirent à Francfort, en 794 et condamnèrent cette *adoration*. Plus tard, encore, en 825, Louis-le-Débonnaire invité ou plutôt excité par l'empereur d'Orient Michel, réunit à Paris les évêques de France. Cette assemblée décida que le concile de Nicée avait très-justement condamné les briseurs d'images, mais qu'il avait erré en disant qu'il fallait les adorer. Tout ceci provenait d'un mal entendu. Le terme d'adoration est équivoque. Il se dit, en quelques circonstances, du simple honneur que l'on rend à une personne ou à une chose, ce qu'il ne faut pas confondre avec le culte de latrie qui appartient à Dieu seul. C'est à cette confusion résultant d'une intelligence insuffisante du texte grec du concile de Nicée que doit être attribuée la protestation des évêques réunis à Paris. Ce n'est donc point, comme on voit, une véritable Iconomachie dont se rendirent coupables ces prélats.

Cette hérésie, comme on sait, eut encore de terribles partisans dans les Vaudois, les Albigeois, les Pètrobruciens, au XIIe siècle. Dans des temps plus rapprochés de nous, les huguenots ont montré le fanatisme le plus acharné contre les peintures et les sculptures sacrées. Que l'on songe aux résultats qu'aurait produit la pseudo-réforme des Luther, des Calvin si elle était parvenue à s'implanter radicalement sur les ruines du catholicisme! Où en serait l'Italie, qui sous le souffle de la vérité catholique a enfanté tant de merveilles? D'autre part, que d'admirables et précieux morceaux d'art n'a point anéanti cette déplorable frénésie, depuis le VIIIe siècle jusqu'au XVIe? Aurons-nous aussi le courage de mentionner les ruines amoncelées par l'ouragan révolutionnaire du dernier siècle! On est donc forcément amené à reconnaître, car on ne saurait trop le redire, que le catholicisme est le créateur et le conservateur de l'art divin de la peinture et de la sculpture, dans toutes leurs expansions même profanes, tandis que l'hérésie et l'impiété conspirent à l'envi contre sa ruine.

Terminons ce chapitre par un trait qui nous consolera de tant de tristes récits sur la funeste hérésie des Iconoclastes. C'est l'espèce d'amende honorable que fit, au lit

de la mort, l'empereur Constantin Copronyme qu'on a vu si acharné contre les images. Cédrenus s'exprime ainsi : » On le transporta sur un vaisseau (à son retour de l'ex» pédition contre les Bulgares) au château de Strongyle » où il subit la mort du corps et de l'âme. Il s'écriait qu'à » cause de Marie il était livré au feu éternel et ordonnait » que désormais l'on honorât et exaltât cette Vierge comme » étant la mère de Dieu... Au moment de rendre le » dernier soupir, il manifesta, en ces termes, sa dernière » volonté : Reste intact et debout, ô auguste temple de la » divine Sophie ! Reste debout ô sanctuaire de la très-sainte » mère de Dieu *In Blachernis* ! Et toi aussi qui t'élèves » en l'honneur de Marie *In Chaleoprateis* ! Subsistez ô tem» ple des SS. Apôtres ! (Ce sont les églises que Copronyme » avait le plus horriblement pillées et dévastées). O ville » de Constantinople et son sénat ! Toi aussi, empereur » mon fils, et toi encore Théophane à qui j'ai confié mon » secret, vivez et prospérez ! » Après sa mort ses dépouilles furent inhumées dans l'église des SS. Apôtres à Constantinople. Mais de si beaux regrets s'étaient manifestés tardivement. L'empereur Michel et sa mère Théodora firent exhumer ses restes qui furent livrés aux flammes sur la place publique. Ainsi fut deshonorée la mémoire de cet Iconoclaste qui avait brûlé tant de saintes images et torturé si cruellement un nombre immense d'orthodoxes qui avaient refusé de s'associer à son aveugle fanatisme.

CHAPITRE II.

Esprit des peintures chrétiennes dans les premiers siècles du christianisme et au moyen-âge

Une simple esquisse nous est permise, en ce qui touche surtout le premier objet qui vient d'être énoncé. Pour entrer dans de grands développements, il faudrait transcrire tout ce que nous apprend l'étude des catacombes de Rome. On doit donc consulter les ouvrages spéciaux que nous ont laissés Bosio, Aringhi, Boldetti etc. M. Raoul-Rochette a publié un excellent livre qui, dans sa concision, peut suppléer aux grandes publications dont les auteurs viennent d'être nommés. Il suffira de citer ici les principaux sujets qui sont peints dans les catacombes et que M. Rochette énumère :

1o L'aventure de Jonas dans ses quatre phases.
2o Moïse touchant de sa verge le rocher d'Horeb.
3o Le même législateur recevant les tables de la loi.
4o Noë, dans l'arche du déluge.
5o Le sacrifice d'Abraham.
6° Adam et Eve.
7o Les trois enfants hébreux dans la fournaise.
8o Daniel dans la fosse aux lions.
9o Elie emporté dans le ciel.
10o David avec sa fronde en main.
11o Job assis à terre.
12o Tobie avec le poisson.

Cet écrivain n'admet pas que l'on ait peint dans ces souterrains Samson emportant les portes de la ville de Gaza; Suzanne entre les deux vieillards etc. Mais il dit qu'on peut ajouter aux sujets précédents, la vision d'Ezéchiel, le sacrifice d'Abel et de Caïn et le passage de la mer rouge. Selon le même, un sujet qu'on affectionnait beaucoup est celui de Jonas; c'est là en effet le symbole

d'un des plus grands mystères du christianisme, la résurrection de Jésus-Christ.

Quand aux faits du nouveau Testament, M. Rochette en indique principalement huit que l'on retrouve le plus fréquemment dans les catacombes. Ce sont :

1o Le Christ au milieu de ses disciples, ou avec les douze apôtres, ou entre S. Pierre et S. Paul.

2o Le Christ sur les genoux de la Vierge, recevant les présents des rois mages.

3o Le Christ assis au milieu des docteurs.

4o Le Christ multipliant les pains.

5o Le Christ guérissant le paralytique.

6o Le Christ rendant la vue aux aveugles.

7o Le Christ ressuscitant Lazare.

8o Le Christ en bon pasteur.

Le premier sujet que nous avons ainsi placé, contre la série chronologique des faits, est un des plus fréquents, surtout le Christ entre les deux chefs de l'apostolat. Le dernier était le plus ordinairement figuré, avant qu'on ne présentât aux fidèles l'image de la crucifixion. Il fallait en effet ménager l'extrême susceptibilité des païens nouvellement convertis à l'Evangile. Il n'eût pas été sage de leur offrir, attaché sur une croix et expirant comme un vil criminel, le Dieu qu'on proposait à leur adoration. Il n'en était pas de même de l'instrument du supplice qui, au rapport de Tertulien, était reproduit partout et de mille manières. Ce qui a été dit, en parlant des tapisseries de S. Paulin, nous prouve que vers la fin du quatrième siècle et au commencement du cinquième les sujets peints étaient identiques avec ceux des Catacombes.

Pour ce qui est des peintures, au moyen-âge, le célèbre évêque de Mende, Guillaume Durand, qui écrivait dans le treizième siècle, a consacré un chapitre à la description des peintures de son époque. C'est le troisième de son curieux ouvrage : *Rationale divinorum officiorum. (Le rational des divins offices).* On ne saurait consulter un écrivain plus capable de nous donner une idée juste de l'esprit qui présidait à l'art chrétien qui, il faut bien en

convenir, n'était encore, sous le rapport de la peinture que dans l'enfance. Il ne peut cependant ici s'agir pour nous de l'art lui-même comme science pratique, mais uniquement de l'esprit qui le dirigeait. Ce qu'on va lire est extrait de cet auteur, sans en être pourtant une traduction littérale et servile, sous l'aspect grammatical.

Les peintures ou représentations chrétiennes sont placées ou au dessus de l'église telles que le coq et l'aigle; ou au dehors, comme le bœuf ou le lion; ou enfin dans l'intérieur de l'église, comme les tableaux, les statues et les vitraux. Les habits sacrés sont eux-mêmes susceptibles de représentations ou images. Le Sauveur peut se figurer de trois manières, savoir : assis sur un trône, ou attaché sur la croix, ou dans les bras de sa bienheureuse mère. Parce qu'on lit dans l'Evangile que S. Jean-Baptiste montra J.-C. aux Juifs, en leur disant: Voilà l'agneau de Dieu, on figure le divin Sauveur sous la forme d'un agneau. Mais, selon ce qu'en dit le pape Adrien, comme le temps des figures est passé et que le Christ est véritablement homme, on doit le représenter plutôt sous la forme humaine. On ne pourrait donc pas attacher un agneau sur la croix pour figurer le rédempteur. Mais il est loisible de placer au pied de la croix ou dans la partie postérieure, un agneau. On réunit ainsi le type avec la réalité, car J.-C. est bien le véritable agneau qui ôte les péchés du monde.

On dépeint quelquefois Jésus-Christ tel que le virent prophétiquement Moïse et Aaron, Nabab et Abiu, sur le sommet d'une montagne et ayant à ses pieds comme un ouvrage enrichi de saphirs et un ciel d'une parfaite sérénité. Puis encore, comme S. Luc nous annonce qu'on verra le Fils de l'homme venant sur une nuée avec une grande puissance et une grande majesté, on peint autour de lui des anges qui le servent et lui forment une escorte. Ces esprits bienheureux ont six ailes. Deux de ces ailes leur voilent la face, deux autres couvrent leurs pieds, et les deux dernières leur servent à voler. On donne aux anges une figure juvénile, car ils ne sont pas sujets à vieillir. Michel est figuré terrassant le démon.

Quelquefois aussi on représente autour de Jésus-Christ vingt-quatre vieillards vêtus de blanc, couronnés de diadèmes d'or. On y joint quelquefois des lampes ardentes qui désignent les dons du Saint-Esprit, une mer unie comme une glace, et ceci est le symbole du baptême. Assez souvent on figure autour du Fils de l'homme quatre animaux. A droite, le premier a la figure d'un homme, le second celle d'un lion; à gauche un animal ayant la forme d'un bœuf, et au dessus un autre qui ressemble à un aigle. A côté du premier est Mathieu, près du second est Marc, auprès du veau est Luc et avec l'aigle est figuré Jean. A leurs pieds sont des livres pour désigner les évangiles dont ils sont auteurs.

Si l'on veut représenter les apôtres, on leur donne une longue chevelure, parce qu'ils sont nazaréens, c'est-à-dire saints (1). On se plait aussi à figurer les apôtres sous la forme de douze brebis, parce qu'ils ont été mis à mort. Il arrive pourtant que, dans certaines circonstances, les douze brebis représentent les douze tribus d'Israël. On place encore autour du Sauveur un nombre plus ou moins grand de brebis. En ce cas, celles-ci représentent les justes placés à la droite du souverain juge, de même que les boucs ont leur place à gauche.

Quant aux patriarches et aux prophètes, on les peint tenant en leurs mains des rouleaux. Les apôtres sont figurés portant des livres et quelques-uns tenant des rouleaux. Pourquoi les patriarches n'ont-ils en main que des rouleaux? C'est pour indiquer que leur science était encore imparfaite, *implicite*, en un autre terme non *développée*. Cela est très-bien exprimé par des livres roulés, *(rotulis)*. Les apôtres, au contraire, instruits par J.-C., ayant une connaissance parfaite de la religion chrétienne ont des livres. Il y a ici pourtant une distinction à établir. On

(1) Ce terme a plusieurs sens en hébreu. Durand le fait ici dériver de Nezir qui veut dire couronne, et par extension, homme constitué en dignité. Les vrais Nazaréens étaient comme des sortes de moines qui coupaient leur chevelure; ce ne peut donc être en ce sens que Durand, comme on voit, peut donner aux apôtres le nom de Nazaréens.

peint avec beaucoup de raison tenant des livres en main, Pierre, Paul, Jacques, Jude, les quatre évangélistes, parce qu'ils sont effectivement auteurs ou écrivains, et qu'ils ont consigné leur doctrine dans des livres quo nous possédons. Mais les autres apôtres n'ayant rien écrit, du moins qui soit parvenu à notre connaissance, sont convenablement représentés avec de simples rouleaux. Toutefois on peint assez fréquemment Dieu avec un livre fermé, parce que seul il est digne de l'ouvrir. C'est un droit qui appartient au lion de la tribu de Juda. D'autres fois Dieu tient un livre ouvert, afin que chacun puisse y lire et parce qu'il est lui seul la lumière du monde, la voio, la vérité et la vie.

On place habituellement à droite et à gauche du Sauveur les deux apôtres Pierre et Paul. (Cela se voit dans un grand nombre d'anciennes peintures, comme il a été déjà dit).

Quelquefois on peint S. Jean-Baptiste en ermite, S. Etienne avec des pierres qui rappellent le genre de son martyr, et souvent avec une palme à la main, en signe du triomphe et de l'immortalité, car la palme est toujours verte. On représente les Confesseurs avec leurs insignes, comme, par exemple, les évêques avec la mitre, les abbés avec une capuce, ou tenant en main des lys, emblême de la virginité. Les docteurs ont en main des livres; les vierges, selon ce que nous en dit l'Evangile, portent des lampes ardentes. Paul tient un livre et une épée, un livre parce qu'il est docteur, ou bien à cause do sa conversion, une épée parce qu'il fut soldat. De là ce vers

Mucro furor Sauli, liber est conversio Pauli
Le glaive étincelant est la fureur de Saul
Le livre aux pages d'or le changement de Paul.

En général on peint les Pères de l'Eglise, tantôt sur les murs de l'édifice sacré, tantôt sur le tableau qui s'élève derrière l'autel. On les représente avec leurs habits sacrés ou en des attitudes qui retracent leurs actions ou leur sainteté, afin que les yeux n'aient point à se repaître de figures oiseuses ou indiscrètes.

Jésus est toujours figuré ayant la tête ceinte d'une couronne, comme s'il proférait ces paroles : « Sortez, filles » de Jérusalem et voyez le roi Salomon orné du diadème » dont il fut paré par sa mère. » Jésus, en effet, reçut une triple couronne; une couronne de miséricorde, au jour de sa conception et c'est sa mère qui l'en décora; une couronne de souffrance et de misère dont sa marâtre couvrit son front au jour de la passion, une couronne de gloire que le Père plaça sur le chef de son divin Fils au jour de la résurrection. Une quatrième couronne lui est réservée, c'est celle de la puissance. Il la recevra au jour de la dernière révélation, quand il viendra juger les vivants et les morts.

On peint les saints avec des couronnes. L'on croit entendre alors sortir de leurs bouches ces belles paroles : » Filles de Jérusalem, accourez pour voir les martyrs dont » les fronts brillent d'un diadème d'or que le Seigneur » leur a décerné. » Cette couronne est en forme d'écu *(Scutum)* ou de bouclier rond, parce que les saints sont placés sous la puissante protection du Dieu fort. Mais la couronne de J.-C. se distingue par une croix, parce que c'est par la croix qu'il a été glorifié dans sa chair, en nous affranchissant nous-mêmes de la captivité et en nous ouvrant les portes de l'éternelle vie. Lorsqu'on veut peindre un prélat ou un personnage d'une éminente sainteté, mais qui est encore en vie, on lui met une couronne carrée, pour montrer qu'il possède les quatre vertus cardinales, ainsi qu'on le voit dans la légende de S. Grégoire-le-grand.

On représente quelquefois, dans les églises, le paradis afin que cette vue inspire de l'attrait pour les biens éternels. On y figure aussi l'enfer, pour détourner, par la frayeur, de la fatale séduction des vices. Souvent on y dépeint des arbres chargés de fruits, pour symboliser les fruits délicieux des bonnes œuvres. La variété des peintures exprime la variété des vertus. Celles-ci sont présentées sous l'aspect de belles femmes, parce qu'elles attirent par leurs charmes et sont nos nourrices.

Quant aux histoires de l'ancien et du nouveau testament,

on en laisse l'harmonie et la disposition artistique aux peintres. Il nous sera permis d'ajouter que pour user de cette liberté, concédée si largement aux artistes par Guillaume Durand, ceux-ci doivent être complètement pénétrés de leur sujet et ne pas se donner cette liberté de tout oser qui leur est commune avec les poètes. Disons enfin qu'à l'époque où notre auteur écrivait, l'Ecriture sainte était beaucoup plus familière aux artistes et même à tout le monde qu'elle n'est dans notre siècle. D'ailleurs on n'ignore pas qu'au treizième siècle l'art chrétien était, pour ainsi parler, le domaine exclusif des clercs. Notre auteur dit en parlant des sculptures qu'elles semblent sortir de la muraille, parce que les vertus deviennent si communes aux bons chrétiens, qu'elles semblent leur être naturellement incrustées. *(Insitæ)*. Cette raison mystique n'est pas merveilleuse, à notre avis.

Ici se terminent nos emprunts au chapitre III de l'illustre évêque de Mende. Celà suffit, en ce moment, pour donner une idée de l'esprit qui animait cet art, dans le treizième siècle, et même antérieurement; car, à cette époque, il ne faisait que recueillir la tradition des siècles précédents.

L'ouvrage rédigé sur l'ordre du comité des arts et monuments, sous le titre d'Iconographie chrétienne et histoire de Dieu, par M. Didron, qui est le secrétaire général de ce comité, offre un très-grand nombre de documents sur cette intéressante matière. On conçoit qu'il ne peut s'agir ici de les transcrire intégralement. Ces documents sont d'ailleurs une histoire de l'art confirmée par des exemples, et ceux-ci ne sont pas toujours une règle sûre pour l'artiste chrétien, surtout dans nos temps modernes. Nous devons donc nous borner à une analyse telle que la comporte notre plan, afin de compléter ce qui nous est appris par Guillaume Durand.

La sainte Trinité est figurée d'une infinité de manières. Tantôt ce sont trois personnes exactement semblables et dont chacune a la tête ornée d'un nimbe crucifère. Ceci, dirons-nous, n'est pas conforme au dogme catholique et

semble formuler l'hérésie des Théopaschites qui prétendaient que le Père, le Fils et le Saint-Esprit avaient également souffert. C'est ce qui fit condamner le Trisagion, où après avoir dit : « Dieu saint, Dieu fort, Dieu im» mortel; » on ajoutait: « *Qui passus es pro nobis*, » qui avez souffert pour nous. Tantôt les têtes des trois personnes sont ornées d'un seul nimbe crucifère, ce qui accuse encore la même erreur. L'imagination des peintres, des miniaturistes des manuscrits, s'est prodigieusement exercée à représenter ce mystère, ainsi qu'il vient d'être dit. Ainsi ce sont trois visages sur une seule tête et un seul corps. — Trois visages à deux yeux et un seul corps. — Trois personnes, dont deux le Père et le Fils en papes et le Saint-Esprit en colombe. — Trois cercles entrelacés. — Un triangle équilatéral entouré d'une gloire, ou bien trois groupes de rayons jaillissant des angles. De nos jours, ce dernier type est assez commun. — Le père en vieillard tenant un globe en main, le Fils à sa droite en homme d'âge mûr, portant en main la croix, le Saint-Esprit en colombe, à ailes étendues, entre les deux premières personnes. — Le Père en vieillard, couronné d'une tiare papale, tenant des deux mains le Christ attaché à la croix, et le Saint-Esprit figuré en colombe, au dessus de la croix et au dessous de la tête du Père. — Trois têtes divines, inégales d'âge, dans un triangle.

La représentation de la sainte Trinité en trois hommes exactement pareils a été combattue par quelques théologiens comme inconvenante. On s'appuie surtout, en ce qui regarde la figure du Père, sur un décret du pape Alexandre VIII, en 1690, dans lequel il dit qu'il est criminel à un chrétien de placer dans une église un simulacre de Dieu le Père : *Dei Patris simulacrum*. Paquot, dans une de ses notes sur Molanus, pense que ce pontife a voulu parler d'une statue de Dieu le Père, sous ce nom de *simulacrum*, mais qu'il n'a pas eu l'intention de condamner une peinture qui figurerait Dieu le Père en vieillard. On ne voit pas en effet que le plus simple fidèle, à une époque aussi éloignée des temps idolatriques, puisse atta-

cher à une peinture ou à un relief de ce genre une superstitieuse adoration. Pour ce qui est de la Trinité figurée en trois hommes de forme parfaitement identique, Thomas de Welden ou Netter, théologien anglais du XVe siècle, n'y trouve rien de blâmable. Il dit que le Dieu de la Trinité, *Deus Trinitatis*, est considéré comme ayant apparu à Abraham, sous la forme de trois hommes. Or, selon S. Augustin, on envisage l'apparition de ces trois personnages de très-parfaite égalité pour l'âge, la taille, comme une sorte de révélation du grand mystère des trois personnes en Dieu. Abraham vit ces trois personnes et se prosterna devant elles, comme si elles n'en faisaient qu'une seule. On voit, dit Paquot, des tableaux représentant la Trinité sous la forme de trois personnes égales, en quelques lieux tels que Nanci, au couvent des Annonciades etc. On la trouve ainsi figurée, dans la partie d'été du Bréviaire romain de Paris, imprimé en cette ville en 1589. Nous avons vu, nous-même, récemment, dans la petite église de Chatenay, près de Paris, la Trinité représentée par trois têtes identiques. Elles sont accompagnées du triangle du Père, de l'agneau du Fils, et de la colombe, symbole du Saint-Esprit. Nous lisons dans le voyage *littéraire* de D. Martenne (1re partie, page 85), lorsqu'il parle du monastère du *Paraclet*, au diocèse de Troyes, le passage suivant: « Quelques personnes d'esprit » ayant vu cet autel (celui de la Trinité) et remarqué » que la figure de la Trinité était d'une seule pierre; » qu'on y voyait les trois personnes représentées sous la » forme de trois hommes de même grandeur et de même » parure, avec cette distinction, que celui du milieu avait » sur la tête une couronne d'or avec cet écriteau en » main: *Filius meus es tu;* celui de la droite une cou» ronne d'épines sur la tête, et en main une croix avec » cette inscription: *Pater meus es tu;* et celui de la » gauche une couronne de fleurs avec ces mots: *Unius» que spiraculum ego sum*, au lieu qu'aujourd'hui les » peintres nous représentent la Trinité sous la figure d'un » vénérable vieillard qui a devant les pieds un crucifix,

» et de la bouche duquel il sort une colombe. Ces per» sonnes, dis-je, ayant remarqué cela, conseillèrent à » l'abbesse d'ôter cette pierre de l'endroit où elle était, et » de la mettre dans un lieu d'où elle pût être vue de tous » les étrangers... Ce qu'elle a exécuté depuis peu d'années » etc. » Nous devons dire pourtant que s'il n'est pas rare de voir le Père et le Fils représentés en hommes, avec les attributs qui leur sont propres, il l'est beaucoup de voir le Saint-Esprit ainsi figuré. Il est sage de se conformer à l'opinion de Benoit XIV qui veut que l'on peigne la troisième personne en forme de colombe ou de langues de feu.

C'est de cette manière qu'était peinte la Trinité, dans un tableau que possédait l'église de Nole, bâtie par S. Paulin, en l'honneur de S. Félix. Le Christ était dans le fleuve du Jourdain, la voix du Père se faisait entendre dans la nue et l'Esprit-Saint descendait en forme de colombe. Voici comment s'exprime S. Paulin :

Pleno coruscat Trinitas mysterio
Stat Christus amne, vox Patris cœlo tonat
Et per columbam Spiritus sanctus fluit.

Il en est toutefois qui lisent : *Stat Christus agno*, le Christ est figuré en agneau. Traduisons ces vers: « La » Trinité brille dans toute la plénitude du mystère. Le » Christ est debout dans le fleuve, la voix du Père tonne » dans la nue, l'Esprit-Saint descend en forme de co» lombe. » Ce ne serait donc pas ici le baptême de Notre-Seigneur par le précurseur, mais une Trinité. Les vers de S. Paulin ne disent pas non plus que le Père soit représenté en homme, mais d'autre part, ils n'articulent rien de contraire. On a prétendu que, dans ce tableau, le Père était personnifié par une main qui sortait d'un nuage. Il ne peut y avoir à cet égard que des présomptions.

On a vu quelquefois les trois personnes divines figurées dans le ventre de Marie. Gerson raconte qu'il a vu une représentation de ce genre dans une église de Carmélites et il manifesta son improbation. En effet, d'une si bizarre idée semblerait résulter que la Trinité tout entière s'incarna dans le sein de la sainte Vierge. La Trinité peinte

en un seul homme à trois têtes est une monstruosité qui n'en deviendra pas légitime, parce qu'on la rencontrera dans un monument ancien. Il est bien certain que, dans le moyen-âge, ou même dans les premiers siècles, il existait des imaginations capricieuses et déréglées, aussi bien que dans nos temps modernes. Leurs excentricités ne peuvent être pour nous des modèles, sous prétexte du respect qui est dû aux vieilles traditions. L'archéologie ne saurait être en aucun temps un engouement aveugle.

Les Egyptiens figuraient la divinité par un œil sur un sceptre. C'était donc pour eux une providence souveraine, et cette pensée n'est pas à dédaigner. L'Eglise ne fait aucune défense d'user de ce symbolisme et l'on voit quelquefois un œil dans un triangle comme emblême de la providence divine de la très-sainte Trinité. On inscrit néanmoins plus fréqnemment, au centre du triangle le nom de Jehova ou Adonaï, en caractères hébraïques.

CHAPITRE III.

Continuation du chapitre précédent, en ce qui concerne principalement la seconde et la troisième personnes de la sainte Trinité.

On conçoit que l'imagination la plus riche, la plus féconde, est impuissante à personnifier par l'art le mystère de la Trinité. Aussi aucune des manières diverses qui viennent d'être exposées n'offre une peinture satisfaisante. Nous croyons bien que jamais l'art ne pourra, sous ce rapport, produire quelque chose de parfait. Il ne peut cependant être aussi difficile de peindre la seconde personne incarnée et le Saint-Esprit. On a vu la description de diverses peintures du Fils de l'homme, dans ce que Guillaume Durand nous en a appris. Nous ne pouvons borner à ces notions tout ce qui regarde l'art chrétien, relativement à cette personne divine et au Saint-Esprit.

Dans l'ouvrage déjà cité (l'Iconographie chrétienne) nous rencontrons beaucoup de curieux documents qui méritent ici une place distinguée. Nous faisons un choix parmi les anciens monuments où le divin Sauveur est diversement figuré.

Jésus-Christ est souvent représenté en agneau, dans les vieux monuments de l'art. Sa tête est couronnée d'un nimbe dans lequel est inscrite une croix. Il est porté sur trois pieds, et celui de droite, au devant, semble soutenir une croix montée sur une hampe, comme nos croix processionnelles. Cette figure symbolise assez bien l'Agneau de Dieu qui ôte les péchés du monde par le bois sacré. Quelquefois aussi cet agneau mystique est représenté triomphant de la mort et du péché. En ce cas la longue croix est ornée d'une banderolle emblème de la victoire. C'est le *Vexillum* du triomphe.

Jésus est figuré en très-petite créature dans le sein de la Vierge Marie. On le voit ainsi sur un vitrail de Jouy, du XVIe siècle. — Jésus, en souverain juge et en tiare, en-

fermé dans une auréole elliptique. C'est une des fresques du Campo-Santo, à Pise, au XIVe siècle. — Jésus en archevêque, à longue barbe et à longs cheveux, couronné d'un diadème impérial, à nimbe ou auréole crucifère, portant les lettres grecques Οὢν, (l'Etre). Ceci est le genre grec. C'est une fresque d'Athènes, au XVIe siècle. — Jésus à cheval, à nimbe crucifère, tenant une verge de fer à la main. C'est une fresque du XIIe siècle, dans la cathédrale d'Auxerre.—Jésus avec une grande barbe et nu, montrant ses plaies saignantes à son Père qui le bénit. C'est une miniature italienne du XIVe siècle. — Le Christ à longue barbe, revenant de son pèlerinage parmi les hommes qu'il a rachetés de son sang et béni par le Père et le Saint-Esprit. Un grand nombre d'autres représentations analogues sont signalées dans l'ouvrage indiqué. Elles nous semblent plus propres à une histoire de l'art qu'à servir de direction comme modèles, surtout au temps présent. Ce n'est pas encore ici le lieu de parler d'une infinité d'autres manières de retracer le Sauveur, dans diverses positions ou différents actes de sa vie mortelle. Il en sera traité quand le cycle festival se déroulera.

Molanus rapporte plusieurs exemples de représentations de Jésus-Christ, dans les temps anciens. Nous citerons d'abord un portrait de l'Homme-Dieu qui appartenait à un chrétien de Beryte. Celui-ci prétendait le tenir de Nicodème par lequel le Sauveur aurait été peint. L'auteur cite pour garant S. Athanase, dans un de ses sermons. Or Paquot soutient que ce sermon n'existe pas et indique, pour cela, l'édition de ce père de l'Eglise parue à Paris en 1698. Ce portrait nous paraît mériter peu d'attention, car son existence n'est appuyée que sur une tradition incertaine, quoique pieuse.

Il est utile ou du moins curieux de rappeler une peinture de Jésus-Christ fort extraordinaire. Elle existe dans les catacombes de S. Zéphirin, à Rome. Le Christ est figuré en Orphée, au milieu d'animaux sauvages. On a émis des doutes sur cette attribution à la personne sacrée du Sauveur. Mais Clément d'Alexandrie n'hésite pas à

croire que sous cette figure d'Orphée on ait voulu peindre Jésus-Christ civilisant les peuples, de même que le demi-dieu de la mythologie apprivoisait les animaux. Très-certainement on ne saurait être aujourd'hui autorisé à reproduire une allusion aussi hardie. Ceci nous amène à quelques considérations importantes sur la nature humaine du Fils de Dieu. Nous n'osons employer le terme aujourd'hui usité de physiologie.

Les écrivains des trois premiers siècles de l'Eglise ont pris à la lettre plusieurs textes des livres saints qui attribuent au Sauveur une forme laide. Voici en effet ce que dit le prophète Isaïe en annonçant le Messie, le désiré des nations: « Il n'aura ni grâce ni beauté dans son extérieur, » parmi les hommes. » *(Inglorius erit inter viros aspectus ejus;* cap 52, v. 14). D'après ce texte, S. Clément d'Alexandrie, S. Cyrille, Origène, Tertullien s'accordent à reconnaître, dans l'Homme-Dieu, des traits vils, un extérieur abject. Puis ils s'attachent à faire contraster cette forme disgracieuse avec la beauté de son âme. Tertullien va jusqu'à dire que si le Sauveur eût été d'un extérieur imposant par de belles proportions corporelles, les juifs n'eussent point osé lui faire subir les ignominies de la passion. Selon le témoignage d'Origène, cette laideur corporelle du Sauveur fournissait aux incrédules de son temps un argument contre la divinité de Jésus-Christ. S. Augustin lui-même est explicite sur ce point: « comme homme, dit-il, il n'avait point de beauté... l'époux est beau, non point dans sa chair, mais dans sa vertu. » (Homélie sur le ps. 44). D'autre part, S. Jean Chrysostome fait un éloquent éloge de la beauté corporelle du Fils de Dieu incarné. S. Jérome dit que la splendeur du visage de l'Homme-Dieu, que les attraits divins de sa personne sacrée étaient incomparables et ravissaient, au premier aspect, les yeux assez heureux pour le contempler.

Entre des sentiments aussi opposés que fera l'artiste? Puisqu'il paraît certain, d'après le témoignage de S. Augustin, dans son traité de la Trinité (Lib. 4.) que de son temps, on ne possédait aucun portrait du Sauveur, il sera

préférable d'adopter le type consacré par la tradition qui donne à l'homme-Dieu une physionomie noble, et cette tradition a pour elle les plus graves autorités dont quelques-unes viennent d'être citées. Une coutume qui a pour elle la sanction de plus de douze siècles mérite assurément d'être respectée. Cela s'accorde d'ailleurs admirablement avec l'idée qu'on se fait de la sainte humanité du Fils de Dieu. D'ailleurs ne peut-on pas appliquer les paroles précitées du prophète Isaïe à Jésus souffrant et humilié jusqu'à la mort de la croix? Tel est incontestablement le sens de ce passage du même prophète, dans le chapitre 63: « Nous » l'avons vu exposé au mépris, comme le dernier des hom- » mes, comme un homme de doulenrs, (virum dolorum) » sujet aux infirmités... nous l'avons considéré comme un » lépreux frappé de Dieu et humilié. »

Nous passons maintenant à une très-importante citation de Nicéphore que le cardinal Frédéric Borromée a jugée digne de fignrer dans son excellent traité de la peinture sacrée *(de picturà sacrà)*. Les artistes nous sauront gré de leur en présenter la traduction aussi littérale qu'il nous est possible. Nicéphore trace ainsi qu'il suit la physionomie du Sauveur :

« Le divin rédempteur des hommes avait une physio- » nomie animée et pleine de beauté. Sa taille était de sept » palmes, ni plus, ni moins (c'est-à-dire cinq pieds, quatre » pouces, huit lignes, de notre ancien système métrique). » Sa chevelure tirait sur le blond et n'était pas épaisse. » Elle se terminait en légères frisures. Ses sourcils étaient » noirs et un peu relevés. De ses yeux un peu blonds » s'épanouissait une merveilleuse grâce. Ils étaient bien » fendus. Son nez était long. Le poil de sa barbe médio- » crement longue était blond ou châtain. Ses cheveux » étaient proportionnellement plus longs que celle-ci. Le » rasoir n'avait point touché sa tête, si ce n'est quand il » était dans un âge tendre, et que sa mère le soignait. » Son cou était un peu penché, en sorte que son attitude » n'avait aucune raideur. Son coloris était celui du fro- » ment. Sa figure n'était ni ronde ni allongée, et avait un

» grand air de ressemblance avec celle de sa mère. Elle » était légèrement rubiconde et tenant comme de la rose » sur son déclin. On y voyait la gravité unie à la prudence » et à la douceur, une sérénité que ne pouvait altérer la « colère. Enfin, il fut aussi semblable qu'il est possible à » sa divine mère. » (1)

Le savant cardinal finit en recommandant aux peintres de se conformer à l'opinion de toute l'antiquité qui nous représente Jésus-Christ comme ayant une très-grande ressemblance avec Marie sa mère. Un admirable peintre en poésie, Le Dante, dans le chant xxxiiie de son *Paradis* a consacré cette pensée de ressemblance de Jésus-Christ avec Marie. D'après ce qui vient d'être dit, l'artiste qui veut figurer l'Homme-Dieu ne saurait être dans l'idécision. Il nous semble que la difficulté est dirimée. Ajoutons-y un dernier fait qui nous est attesté par les explorateurs des catacombes de Rome. La plus ancienne image qui soit sortie d'un pinceau chrétien est celle du Christ qui se voit dans le cimetière de S. Calixte. Jésus y a le visage de forme ovale, légèrement allongé, la physionomie douce, grave et

(1) L'histoire ecclésiastique parle d'un roi d'Edesse nommé Abgare qui, ayant entendu raconter des merveilles de Jésus-Christ, pendant que le Messie évangélisait la Judée lui envoya un député nommé Ananie chargé de remettre une lettre au Sauveur. Une réponse fut faite au roi et comme, dans sa missive, Abgare demandait à Jésus d'être délivré d'une maladie, le Sauveur lui octroya cette insigne faveur. On ajoute qu'Abgare voulut avoir le portrait de son divin bienfaiteur et qu'il envoya pour le peindre un artiste qui y travailla vainement. La raison en est que la figure du Sauveur était environnée d'un éclat éblouissant. Plein d'une indulgente bonté pour le peintre, Jésus prit la toile, la trempa dans l'eau et l'ayant appliquée sur sa figure, les traits s'y fixèrent miraculeusement. Ce merveilleux portrait conservé à Edesse, jusqu'à l'an 944, en aurait été transporté à Constantinople en la même année... Ces faits ne paraissent pas d'une incontestable authenticité. Dans le cas contraire, ce serait bien, sans nul doute, le portrait le plus précieux qui jamais ait existé au monde.

Nous parlons ailleurs de la Véronique, c'est-à-dire de la vraie image. Mais nous ne devons pas omettre qu'on vénère à Rome une très-ancienne image du Sauveur, qui, selon la tradition, fut commencée par S. Luc et achevée par les anges. C'est pourquoi on lui a imposé le nom de *Achiropœta*, c'est-à-dire *non faite par les mains*. On dit que, ayant été jetée dans la mer afin de la soustraire à l'impiété de Léon l'Isaurien, elle arriva d'elle même, par miracle, à Rome.

mélancolique, les cheveux séparés sur le milieu du front et retombant en deux longues masses sur les épaules. Ceci s'harmonise assez exactement avec le passage précité de Nicéphore.

Pour ceux qui désireraient avoir des notions plus étendues sur l'histoire de l'art proprement dit, et qu'on pourrait peut-être nommer la philosophie de la forme chrétienne, nous les renvoyons au livre excellent de M. Rio qui a pour titre : *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans sa forme. (Peinture)* Nous rentrons dans notre plan.

S'il est assez rare de voir la personne du Père et celle du Fils peintes isolément (excepté pour le Fils, dans les divers mystères ou actes de son humanité) il est encore moins ordinaire de voir le Saint-Esprit représenté en particulier. La troisième personne de la Trinité est très-habituellement figurée sous la forme d'une colombe, parce que le Saint-Esprit s'est ainsi manifesté sur le Jourdain, pendant le baptême du Messie. C'est pourquoi lorsqu'on veut figurer une inspiration céleste, comme, par exemple, pour le pape S. Grégoire, pour S. Jérome, pour les autres docteurs, et surtout ponr les saints évangélistes, on peint une colombe à l'oreille du personnage, ou bien, mais plus rarement on figure la colombe planant au dessus de lui. Pour caractériser la colombe emblématique, on entoure sa tête d'un nimbe, mais cela n'est pas de rigueur absolue. Ce n'est pas, du reste, pour figurer autant qu'il est possible, ainsi qu'on l'a dit faussement, l'agilité, l'immatérialité que l'art dessine une colombe. On veut, par dessus tout, se conformer à la tradition évangélique. Nous lisons, en effet, dans le chapitre III, v. 16, de l'évangile selon S. Mathieu, que Jésus vit, après son baptême, l'Esprit de Dieu descendant comme une colombe et venant se reposer sur lui. S. Jean répète les mêmes paroles. Il n'était donc point loisible à l'artiste de représenter, par exemple, l'Esprit-Saint sous la forme d'un aigle, quoique cet oiseau ait ailleurs, dans l'Ecriture inspirée, une place comme symbole. Puis encore, c'est parce que la colombe est l'em-

blème de la douceur et de la pureté que le Saint-Esprit a choisi cet oiseau pour se manifester aux mortels. On comprend la touchante harmonie de ce symbole avec celui de l'agneau sous lequel le Fils de Dieu est fréquemment représenté et fut même indiqué au peuple par le saint précurseur du Messie.

La colombe figurant le Saint-Esprit est ordinairement blanche. Ses pattes et son bec sont de couleur rouge. La tête est ceinte d'un nimbe d'or dans lequel est inscrite une croix assez souvent rouge. Telle on la voit dans un vitrail du XIVe siècle, de la cathédrale de Fribourg ou Freybourg en Brisgaw. La croix du nimbe est une exception à la règle qui ceint exclusivement la tête du Christ d'un nimbe crucifère, et frise, pour ainsi parler, l'hérésie des Théopaschites dont il a été déjà parlé. Pour ce qui est de la couleur blanche de la colombe, elle est comme naturellement dictée par la pensée d'innocence et de pureté qu'on attache à la blancheur. Il n'est pas nécessaire d'y allier, comme on l'a fait, un souvenir de l'antiquité persane qui reconnaissait deux principes, Ormudz ou Ormuzd le bon, et Ahrimane le mauvais. Or ce dernier est désigné par un génie ailé tout noir.

On a déjà vu que dans la représentation du mystère de la Trinité, la troisième personne fut maintes fois peinte isolément, sous la figure d'un homme, d'un beau jeune homme paré de toutes les grâces de l'adolescence. L'Eglise a improuvé, par l'organe de son chef visible, ce type complétement étranger à la symbolique du catholicisme. Il n'est donc point possible de souscrire au vœu formé par l'auteur de l'*Iconographie chrétienne*, selon lequel, le symbole de la colombe, relativement au Saint-Esprit, doit céder à la forme humaine. Si quelquefois le père est peint sous la forme d'un vieillard, ce n'est pas une raison pour figurer le Saint-Esprit sous la forme humaine et de le distinguer du Père par un air de juvénilité. Ne serait-ce pas mentir à la croyance de l'Eglise qui proclame la coéternité des trois personnes divines? Nous objectera-t-on que la forme humaine est plus noble que celle d'un oiseau? En

soi-même la chose est certaine, mais non pas respectivement, puisque la forme du Saint-Esprit en colombe est directement autorisée, pour ne pas dire imposée par le récit évangélique, par la tradition universelle, par la coutume enfin qui est passée en loi. On nous citerait vainement des miniatures où le Saint-Esprit est figuré en enfant tantôt porté sur les eaux, pour traduire ces mots de la Génèse. *Spiritus Dei ferebatur super aquas*, tantôt en adolescent comme choyé dans les bras du Père etc., nous répondrions, selon notre usage, que les idées capricieuses d'un artiste ne peuvent s'ériger en règles, de quelque réputation que son nom soit illustré. Les bévues de Raphaël ne seront jamais justifiées par l'éclatant renom de celui qui les a commises. Il n'est donc pas possible, nous le répétons, d'adopter l'avis de l'auteur de l'*Iconographie chrétienne*, ainsi formulé, page 462 : « Quoique ce portrait du Saint-» Esprit en homme ait été abandonné à la renaissance, » c'est à nous de le reprendre et de le perfectionner. » On ne pourrait s'autoriser de ce qu'on lit dans les voyages littéraires de D. Martène où il raconte qu'il a vu dans l'abbaye de Pralon l'instrument de paix sur lequel les trois personnes divines sont représentées par trois hommes égaux. A l'époque où D. Martène vit cet instrument de paix, on ne s'en servait plus et il était gardé comme un monument ancien. Mais de ce que jadis on a pu figurer ainsi, sans inconvénient, les trois personnes divines, on ne peut inférer que cela se puisse de nos jours, après les improbations formelles de l'Eglise.

Tout en critiquant ce qui, dans l'ouvrage mentionné, est inharmonique avec l'esprit de l'Eglise, nous disons que ce livre présente les notions les plus précieuses et nous lui empruntons avec un empressement reconnaissant tout ce qui peut éclairer la question qui est le but de notre présent travail. Nous y lisons que jusqu'au XIIe siècle on ne voit pas de portrait ou figure de Dieu le Père. En effet, dans notre chapitre deuxième, presque entièrement extrait de Guillaume Durand, il n'y est pas fait mention d'une figure quelconque destinée à retracer la première personne

de la sainte Trinité. Ainsi, selon cet écrivain, la présence de Dieu le Père ne se révèle, dans les tableaux antérieurs à cette époque, que par une main qui bénit. Parfois cette main lance des rayons de chaque doigt. Parfois aussi le petit doigt et celui qui lui est contigu restent fermés et cette main bénit avec les trois autres doigts ouverts. C'est de cette manière que le Pape donne sa bénédiction, tandis que les évêques ouvrent entièrement la main. On voit, dans quelques anciens monuments, la main bénissante du Père qui sort d'un nuage et entourée d'un cercle rayonnant dans lequel est inscrite une croix. Cette main est dirigée du haut en bas, dans la miniature d'un livre de prières du IXe siècle où S. Etienne est représenté au moment où il voit les cieux ouverts. La main bénissante se dirige de bas en haut dans une sculpture du XIIe siècle, qui existe sur la façade du portail de la cathédrale de Ferrare. Au portail occidental de la cathédrale de Sens, une main divine inscrite sur un nimbe crucifère semble descendre également du ciel, pour bénir, à la manière papale, un cordon de martyrs qui montent à droite et à gauche, le long des flancs de l'ogive. Ajoutons à ceci que ces trois doigts allongés sont l'expression emblématique des trois personnes divines. Aucun geste solennel ne se fait dans l'Eglise, sans une intention mystique, et toujours dans un but d'instruction ou d'édification. Cette main bénissante est souvent reproduite dans un assez grand nombre de dessins peints, sculptés ou gravés dans la pierre, les métaux, le bois. Elle est aussi un accessoire dans plusieurs sujets bibliques.

Terminons en rappelant une fresque grecque du siècle dernier où l'on voit une main sortant d'un nuage et recueillant, dans ses doigts fermés, de petits êtres humains qui prient, les mains jointes. Ce sont les justes que l'Ecriture sainte nous représente dans les mains de Dieu, selon les paroles du livre de la Sagesse, chap. III : « Les âmes » des justes sont dans les mains de Dieu. *Justorum animæ* » *in manibus Dei sunt.* » La reproduction d'un symbolisme de cette nature est digne d'une place honnorable,

dans nos églises du rit occidental. Il est infiniment préférable à une multitude d'autres emblèmes qui sont le produit d'une imagination assurément féconde, mais, puisqu'il faut le dire, trop rarement heureuse. L'étude des livres saints est éminemment digne, comme on le voit par cet exemple et par mille autres qui pourraient être cités, d'inspirer le génie de l'art religieux. Nulle part ailleurs ne peut se rencontrer une source aussi féconde, une mine aussi riche à exploiter.

CHAPITRE IV.

Anciennes images ou représentations de la sainte Vierge, des Anges, de S. Jean-Baptiste, des Patriarches, des Prophètes, des Apôtres, des Martyrs, des Confesseurs.

Nous avons exposé dans le chapitre II ce que nous a transmis Guillaume Durand sur la peinture chrétienne de son temps, non seulement pour ce qui concerne la Trinité mais encore les saints. Cela ne peut suffire et l'on a de droit de s'attendre à des développements plus intimes sur cet objet. Ils ont leur place marquée immédiatement après ce qu'on a lu sur la représentation des trois personnes divines qui est le sujet le plus fréquemment traité, soit en principal, soit en accessoire. Ceci n'est pourtant encore que la thèse générale et ne peut être considéré comme une anticipation irrationnelle sur les développements spéciaux qui font la matière des divisions de notre travail.

Après la sainte Trinité doit être placée la Reine des anges et des saints, Marie mère de Dieu, et à la tête de toutes les images de Marie doit être sans contredit placé le portrait que possèdent les religieuses dominicaines du couvent de Bologne. Est-ce avec raison qu'on le présente comme peint par S. Luc, et faut-il classer cette tradition au rang des faits les plus certains? Plusieurs auteurs émettent des doutes sur l'authenticité de cette image. On pense bien que nous n'allons pas ici ouvrir une discussion critique sur ce point. On lira pourtant avec plaisir ce qu'en rapporte le P. Labat qui a vu ce tableau et qui, comme l'on sait, n'admettait pas avec une aveugle crédulité tout ce qu'on lui racontait de merveilleux, dans ses nombreuses pérégrinations. Nous ne changerons rien au récit de ce religieux :

.... « On donna au directeur du monastère la clef du » tabernacle où le tableau est renfermé. On tira les rideaux » qui le couvrent et nous vîmes ce portrait admirable

» d'aussi près et aussi longtemps qu'il nous plût. Il est
» peint sur bois, de vingt pouces ou environ de hauteur,
» sur douze à quinze de largeur. Il n'y a que le buste,
» c'est-à-dire la tête et le cou. On tient qu'il a été peint
» par S. Luc et c'est une tradition si constante qu'il faut
» être téméraire pour ne pas y ajouter foi. Mais sans s'ar-
» rêter à l'ouvrier et sans écouter ceux qui disent que ce
» tableau paraît trop récent, pour qu'on lui donne avec
» raison plus de 1700 ans d'antiquité, (le passage a été
» imprimé en 1716) j'avoue que je fus frappé à la vue de
» cette vénérable image. Elle imprime du respect, en même
» temps qu'elle attire le cœur. On a peine à soutenir je
» ne sais quoi d'extraordinaire, de céleste, j'oserai dire
» même de divin qui est répandu sur cette peinture. Plus
» je m'efforçais de la regarder, et plus je me sentais saisi
» de respect, de crainte et d'amour. Je voulais toujours la
» regarder et j'étais obligé de baisser les yeux, comme si
» ses regards eussent été animés et que je n'eusse pu en
» soutenir l'éclat. On voit par ce portrait que la sainte
» Vierge était de grande taille. Elle avait les cheveux et
» les sourcils noirs, les yeux grands, bien fendus et pleins
» de feu, la bouche petite et vermeille, les joues assez
» remplies et modestement colorées, le menton bien formé.
» La forme de tout le visage est longue et paraît être d'une
» personne de cinquante ans, mais qui n'est point du tout
» cassée et qui n'a rien perdu de sa beauté; ce que je n'ai
» point vu dans une foule de tableaux d'excellents peintres
» et que l'on voit dans celui-ci. C'est une majesté infinie
» unie à une douceur charmante, un air vif et animé,
» accompagné d'une modestie parfaite, les plus beaux
» traits, la plus belle économie, la symétrie la plus par-
» faite, le plus éclatant coloris, avec un air d'une humilité
» profonde et d'un recueillement le plus intérieur et le
» plus accompli. Que ceux qui ont vu ce tableau en par-
» lent comme ils voudront, je suis persuadé qu'il est ini-
» mitable et qu'il y a quelque chose de surnaturel dans
» cette auguste peinture.

« Enfin après avoir achevé nos dévotions et satisfait plei-

» nement à notre curiosité, on couvrit la sainte image et
» on ferma les portes du tabernacle où elle repose, au
» devant duquel il y a une copie faite par un très-bon
» peintre, mais qui malgré toute son habileté et les soins
» qu'il s'est donné pour approcher de cet excellent original
» est demeuré infiniment en arrière et n'a pu attraper cet
» air divin qui frappe dans ce tableau. »

(Voyages du P. Labat, en Espagne et en Italie, tome II, édit. de 1716.)

Quoiqu'il en soit de l'authenticité de cette peinture, il nous semble que l'artiste chrétien peut faire son profit de cette description où évidemment le cœur a eu plus de part que l'esprit et l'imagination du célèbre voyageur.

On lit dans le livre dit *Pontifical* que Grégoire III orna une image de la Vierge d'un diadème d'or et d'un collier de même métal, et que le même pape plaça dans la chapelle dite de la *Crèche*, une image d'or représentant la sainte Vierge qui tient dans ses bras son divin fils. Or ce ce pape est mort en 741. Germain, évêque de Constantinople, raconte que l'on vénère à Zosopolis en Pisidie, une image de la sainte Vierge dont la main peinte est une source intarissable de parfums. Ce pontife cruellement persécuté par l'iconoclaste Léon l'Isaurien mourut en 730. Les historiens ecclésiastiques mentionnent diverses autres images de la Vierge dans des temps plus rapprochés du berceau de l'Eglise. Il est toutefois bien constant que, dans ces temps reculés, les représentations de Marie ne furent pas aussi fréquentes que celles de Notre-Seigneur et surtout autant que dans les siècles postérieurs jusqu'à nos jours. On en voit pourtant dans les catacombes une qui remonte au moins au III[e] siècle. Le fait est certifié par des hommes graves. (1)

L'art a, pour s'exercer sur ce noble sujet, un champ assez vaste. S'il était invinciblement démontré que l'image décrite par le P. Labat est, en réalité, l'œuvre de l'évan-

(1) M. Audin, auteur des vies de Luther, Calvin, Léon X et Henri VIII, se porte garant de ce fait.

géliste S. Luc et qu'elle est un véritable portrait de la sainte Vierge, l'art chrétien n'aurait rien de mieux à faire que d'imiter autant qu'il serait possible cette merveilleuse peinture. Mais quoique ce tableau du monastère de Bologne soit un très-précieux monument qui remonte, d'une manière certaine, à une époque très-ancienne, on ne peut absolument le considérer comme le type assuré de la mère de Dieu. On a déjà lu dans un chapitre précédent ce que nous rapporte Nicéphore sur le portrait du Sauveur. Il fait de la sainte Vierge un portrait analogue, et dans le premier il avertit qu'une grande ressemblance existait entre le fils et la mère. Un peintre soucieux de son art, le sculpteur et le graveur seraient très-justement louables d'étudier cette tradition respectable et de s'y conformer dans leurs œuvres.

Au lieu de cela, plusieurs artistes justifient trop les reproches que leur adresse un de nos plus éclairés et de nos plus religieux appréciateurs de l'art véritablement chrétien. Ecoutons-le parler, dans son livre qui a pour titre: *Du Vandalisme et du catholicisme dans l'art.*

« Quoi! cette matrone païenne, cette Junon ressuscitée, » cette Vénus habillée, cette image trop fidèle d'un impur » modèle, ce serait là pour comble de profanation, la très- » sainte Vierge, la mère du divin amour et de la céleste » pureté, l'emblême adorable qui suffit à lui seul pour » creuser un abîme infranchissable entre le christianisme » et toutes les religions du monde, l'idéal qui évoque sans » cesse l'artiste chrétien à une hauteur où nul autre ne » saurait le suivre? Quoi, vraiment, c'est là Marie! Mais, » dites-moi quels sont les profanes qui ont envahi tous nos » sanctuaires?.... »

Savonarole, le célèbre dominicain de Florence, au XVe siècle, ce moine dont le zèle ardent fut récompensé par la peine du feu prêchait avec une ferveur apostolique contre cet indigne naturalisme de l'art chrétien. M. Rio s'exprime ainsi qu'il suit à cet égard.

« Le naturalisme encouragé par la corruption croissante » des mœurs avait pris ouvertement possession des lieux

» saints, et la profanation commise par le moine Lippi se » renouvelait tous les jours, c'est-à-dire qu'à la place de la » Madeleine, de la Madone et même de S. Jean, on met- » tait dans un tableau d'autel des portraits de jeunes filles, » le plus souvent trop connues, autour desquelles se » pressait, sans respect pour le saint sacrifice, un concours » bruyant de curieux et de profanes. Dans ces sortes de » représentations, tout était calculé de manière à dépraver » l'imagination des spectateurs. Des nudités attrayantes » étaient étalées sans pudeur, et non seulement on n'ob- » servait pas le costume traditionnel de la Vierge et des » autres saintes femmes, mais celui qu'on leur donnait les » faisait ressembler à des courtisanes. C'était le reproche » que Savonarole adressait aux peintres avec l'accent de la » plus véhémente indignation, leur demandant de quel » droit ils venaient étaler ainsi leurs propres vanités dans » les églises, et ne croyait jamais leur avoir assez dit que » la sainte Vierge s'en allait vêtue simplement et modes- » tement comme une jeune fille (1), et que la beauté » céleste de son visage était comme le reflet de la sainteté » de son âme; ce qui faisait dire à S. Thomas que jamais » aucun homme ne l'avait regardée avec des yeux de con- » cupiscence. »

Ces reproches que l'on accuse souvent d'exagération ne sont que trop fondés. Dût-on nous acsuser de blasphème contre *le dieu de la peinture Raphaël*, nous ne craignons pas de dire que l'œil du chrétien qui a la foi ne saurait reconnaître, dans les diverses Vierges tant préconisées de ce grand artiste, la mère du chaste et saint amour, le temple vivant de la très-adorable Trinité. On sera libre,

(1) Savonarole s'exprime ainsi, à cet égard, dans son sermon du mercredi de la 2e semaine du carême: « Io vi dico ch'ella andava vestita come pove- » rella semplicemante, e appena se le vedeva il viso. » Ce prédicateur poussait néanmoins trop loin la haine du naturalisme, car les excès, en tout genre, sont blamables. Il défendait d'étudier la nature humaine sur la forme vivante, ou sur l'image sans voile que nous avait léguée l'antiquité. Cette réflexion est de M. Audin, dans sa belle histoire de Léon X. Nous partageons ce sentiment, en fixant à l'application de l'étude de la nature les bornes que prescrit l'idéal dans la peinture sacrée.

après cette réserve, d'y admirer le talent prodigieux du peintre dont le nom s'identifie avec la sublimité de l'art lui-même. Nous aurons plus tard à revenir sur cet objet dans les autres parties de ce livre et surtout dans celle qui est consacrée au cycle festival de la sainte Vierge.

Dans les temps anciens, les anges ont exercé le talent de l'artiste. Les actes du martyre de S. Procope (année 303) rapportent que sur les ailes de deux anges on avait écrit les noms de Michel et de Raphaël. Ceci démontre clairement que ces esprits célestes étaient figurés en peinture ou par le ciseau. S. Jean Chrysostôme nous fournit le témoignage suivant : « J'ai vu avec un grand plaisir une » figure d'ange de cire qui inspirait une grande piété; car » j'ai remarqué, dans cette figure, un ange qui chassait » devant lui des nuées de barbares foulés aux pieds, j'ai » vu des cohortes de ces barbares mis en déroute et le roi » David s'écriant avec raison : Seigneur, dans votre cité » sainte vous anéantirez les tourbes ennemies. » Le grand Constantin, selon le rapport de Damase, fit placer dans la basilique de Latran, entr'autres images, quatre anges d'argent ayant chacun cinq pieds de hauteur et pesant ensemble cent cinq livres. Chacune de ces figures était enrichie de pierreries d'un grand prix. Ceci ne nous apprend rien sur le type employé dans ces figures. Il paraîtrait que si ces esprits immortels étaient peints sous la forme humaine, on n'employait pas constamment de ailes pour les distinguer. Le cardinal Frédéric Borromée cite l'archange S. Michel que l'on voit dans le tableau du jugement dernier, au Vatican. Il est dépourvu de ses ailes que l'usage fait appliquer à ces figures aëriennes. Nous devons dire pourtant, avec de très-graves auteurs, que les ailes données aux anges ne sont point une fantaisie d'artiste, ou un simple signe de convention pour les reconnaître. On n'ignore pas que les Chérubins placés sur l'arche d'alliance étaient munis d'ailes. Le chapitre XIV de l'Apocalypse nous montre un ange qui vole dans les régions moyennes de l'air. Tout le moyen-âge, en remontant même au-delà de Charlemagne, nous représente les anges munis d'ailes. On

pourrait citer sans doute quelques exceptions, mais celles-ci confirment la règle générale. Ces autorités sont plus que suffisantes pour justifier les artistes qui donnent habituellement des ailes aux anges. Quelques censeurs à coup sûr trop exclusifs ont poussé beaucoup trop loin leur zèle contre cet usage qui est devenu comme une véritable loi de l'art. Il nous est donc impossible d'applaudir à quelques archéologues que nous estimons d'ailleurs, lorsqu'ils tournent en dérision « cette paire d'ailes inutiles que l'on soude » gauchement à l'omoplate des anges. » Mais que n'improuvent-ils aussi la forme humaine qu'on donne à ces esprits célestes? Celle-ci n'est pas plus basée sur la réalité que les ailes dont on gratifie ces messagers du Très-haut. Par les ailes, ceux-ci sont parfaitement distingués des saints, et il fallait, on en conviendra, une distinction quelconque. Le choix qu'on a fait de ces ailes, afin de symboliser la rapidité, l'immatérialité, la promptitude à remplir les ordres du Tout-Puissant n'est pas, à beaucoup près, dépourvu de raison. Et puis, encore une fois, l'autorité des livres saints est là, et celle-ci n'admet point de réplique, quoiqu'on ne soit pas obligé d'y attacher l'importance et l'exigence d'un dogme.

C'est sous la forme humaine que ces esprits se sont ordinairement manifestés aux mortels. L'Ecriture sainte nous présente néanmoins quelques unes de ces apparitions réalisées sous l'apparence de feu, de nuages, de vents, de roues. La manière la plus simple et la plus usuelle, celle qui se fait mieux comprendre par le vulgaire pour lequel la peinture est une sorte de livre, c'est la forme de jeune homme orné ou pourvu d'ailes, vêtu de lin ou de tunique dont les couleurs varient et les pieds nus. Selon Conrad Bruno qui écrivait dans le XIe siècle on voit, dans tout le monde catholique, *Per ambitum totius orbis Christi* (ces paroles sont dignes de remarque, à cause de l'époque) « On » voit, dit-il, des exemples très-nombreux d'images d'anges » ayant la forme humaine, parce qu'elle est la plus perceptible à l'œil des mortels, figurés en jeunes hommes, environnés de splendeur, vêtus de blanc, déchaussés, *discal-*

» *ceati*, ornés de pierreries, ayant des ceintures autour des
» reins et de la poitrine, munis de deux ailes qui les por-
» tent entourés de nuages »

Nous estimons que les peintres doivent se préserver de certains écarts d'imagination qui leur font trop souvent appliquer sur les épaules d'un ange des ailes de perroquet, ou barioler de couleurs bizarres sa tunique. Un artiste nourri de la lecture des livres saints et de la tradition catholique se garde de l'entraînement à ces puérils caprices. Nous réservons pour le cycle festival de la troisième partie d'autres notions plus intimes.

Une des images le plus fréquemment reproduites par l'art antique est celle de saint Jean-Baptiste. Epiphane nous apprend qu'on avait coutume de montrer à un homme vêtu avec mollesse, la figure du saint précurseur du Messie pauvrement couvert d'une peau de chameau ou d'une tunique tissue du poil grossier de cet animal. L'empereur Constantin fit placer au baptistère édifié près de la basilique de Latran une statue de ce saint, en argent, du poids de cent livres. Le canon 81 du concile *in trullo* fait mention d'un agneau divin que le précurseur montre du doigt. Cette représentation était très-commune dans les anciens baptistères, et il est utile de remarquer, en passant, qu'elle était, pour ainsi dire, exclusivement en usage. On peut douter que dans les cinq ou six premiers siècles, on ait retracé le baptême de Notre-Seigneur par saint Jean-Baptiste, dans le Jourdain. Or, aujourd'hui, c'est à peu près l'unique scène reproduite dans nos baptistères ornés. Elle n'a certes rien de blamable, mais s'il est vrai, comme on ne peut en douter, que la peinture soit le livre des illétrés, cette image peut les égarer. Car le baptême de Notre-Seigneur dans les eaux du Jourdain n'a point un rapport exact avec le sacrement de baptême qui efface le péché originel dans les enfants, et tous les péchés dans les adultes. Au cycle festival des saints appartiennent des détails ultérieurs.

Les anciens représentaient aussi les patriarches de la loi de nature et de la loi mosaïque. Au siècle de S. Augustin on figurait Adam et Eve. Julien délare que c'est par la

peinture qu'il a appris que ce premier couple avait caché sa nudité, sous un voile fait de feuilles de figuier. Etienne évêque de Bostres, cité par le pape Adrien I, s'exprime ainsi : « Nous faisons des images à l'honneur des saints. De » quels saints me direz-vous? d'Abraham, de Moïse, d'Elie, » d'Isaïe, de Zacharie et des autres prophètes, ou apôtres, » ou saints martyrs. » Selon saint Augustin, le sacrifice d'Abraham immolant Isaac était très-universellement représenté. S. Grégoire, évêque de Nysse, dit au sujet de cette peinture : « Je n'ai pu considérer cette représentation of» ferte si souvent à mes yeux, sans verser des larmes, tant » l'art du peintre avait animé cette histoire. » S. Paulin parle d'un tableau où, d'un côté Job était dépeint couvert de plaies et Tobie aveugle, et de l'autre une Judith auprès de laquelle était figurée la puissante reine Esther :

Qua simul et regina potens depingitur Esther.

Eusèbe, à son tour, nous apprend qu'on admirait dans la ville de Constantinople, au milieu du *Forum*, le prophète Daniel dans la fosse aux lions en airain coulé et recouvert de lames d'or.

L'antiquité ne se montra pas moins zélée à représenter les apôtres. Damase, dans la vie de Constantin, rapporte que ce grand prince fit placer, dans la basilique de Latran, une image du Sauveur assise sur un trône qu'entouraient les douze apôtres. Chacune de ces statues avait cinq pieds de hauteur et pesait quatre-vingt-dix livres. Chaque figure était ornée d'une couronne d'argent le plus pur. Grégoire II en fit de même dans l'église de Saint-Pierre, avec cette différence que les apôtres étaient peints sur les murs recouverts de plaques d'argent. Le vénérable Bède parle d'un voile sur lequel était une très-ancienne peinture représentant J.-C. et les douze apôtres. Il serait superflu d'invoquer d'autres autorités pour appuyer ce que nous proposons ici exclusivement de démontrer, c'est-à-dire l'antique usage de peindre les membres du collége apostolique.

Pour ce qui est des martyrs, notre thèse est très-aisée à soutenir. S. Etienne en étant le premier, son image doit

avoir la priorité des temps sur celle de ses généreux imitateurs. Mais, tout d'abord, nous devons parler d'une peinture qui n'est pas l'œuvre des hommes. Evodius, évêque d'Uzale et contemporain de S. Augustin nous raconte le fait suivant : « Un jour de foire, on vit dans les airs un dra-
» gon d'une taille gigantesque qui descendait sur la terre.
» Toute affaire à l'instant même cessa. La multitude se ré-
» fugia dans l'église. Tout le monde, jeunes et vieux, hom-
» mes et femmes étaient prosternés dans l'oratoire placé
» sous l'invocation de S. Etienne l'ami de Dieu. Par l'inter-
» cession de ce saint, la miséricorde du Seigneur fit dispa-
» raître ce monstrueux dragon. Le lendemain un marchand
» *(negotiator)* que personne ne connaissait, ou plutôt un
» ange apporta à Sennodus, sous-diacre de l'église d'Uzale,
» un voile de diverses couleurs. On y voyait dépeint ce qui
» suit : A droite du voile était figuré S. Etienne, debout,
» portant sur ses épaules la glorieuse croix du Sauveur. De
» la hampe de la croix le martyr semblait frapper la porte
» de la ville d'où l'on voyait s'enfuir un horrible dragon, à
» la seule vue de l'homme de Dieu. Ce monstre n'était pas
» même rassuré dans sa fuite et on le voyait abattu sous les
» pieds triomphants du martyr de Jésus-Christ. Cette pein-
» ture fut suspendue par le sous-diacre devant la *mémoire*
» d'un si grand patron. (On nommait *memoria* tout oratoire
» érigé en l'honneur d'un saint martyr.) Tout le peuple,
» sans distinction d'âge ni de sexe, fut saisi d'admiration à
» la vue d'un si grand spectacle et admirait le saint libéra-
» teur qui avait mis en fuite le dragon. »

Sans doute la foi n'oblige point à croire le fait de ce prodige, quoiqu'assurément il n'y ait en cela rien qui soit contraire à la puissance et à la sagesse de Dieu. Mais il résulte de ce récit que dans ce siècle on ne se bornait pas à peindre les anges, les patriarches, les prophètes et les apôtres, et que les martyrs étaient aussi du domaine do l'art chrétien, en admettant que le tableau décrit par Evodius fut une œuvre purement humaine. C'est pourquoi, S. Grégoire de Nysse raconte que chez les Grecs tous les artistes étaient employés à orner de peintures les temples chrétiens. Il

parle spécialement du martyre de S. Théodore dont la peinture avait retracé les glorieuses circonstances. Les saints Cosme et Damien, S. Georges, S. Hippolyte, et plusieurs autres martyrs étaient pareillement représentés dans les églises, d'après les témoignages de plusieurs auteurs contemporains.

On en usait de même à l'égard des confesseurs (1). C'est le nom que l'on donne, en général, à tous les saints qui n'ont point souffert le martyre et qui ont mérité d'entrer dans le ciel par d'autres voies de sanctification. S. Martin, S. Nicolas de Myre qui sont dans la catégorie des confesseurs étaient universellement représentés dans les églises. Les disciples de S. Epiphane élevèrent un temple en l'honneur de leur maître et y placèrent son image au milieu d'autres peintures. C'est ainsi qu'on voyait, selon S. Jean Chrysostome, celle de S. Mélèce, évêque d'Antioche, sur les anneaux, les coupes, les vases, les murs, partout, en un mot.

On ne se contentait pas de peindre les saints, après leur mort, pour les honorer on déférait encore cet hommage à des hommes vivants que leurs vertus éminentes en avaient rendus dignes. Théodoret, évêque de Cyr, dit dans la vie de Siméon le Stylite qui vivait encore que, dans la ville de Rome, ce grand homme était si vénéré que son image était dans tous les ateliers et qu'on la considérait comme une sauve-garde. On sent fort bien que de nos jours l'apothéose par images ne serait pas constamment une preuve péremptoire du mérite de celui qui est reproduit par le dessin... Mais il faut se reporter à ces temps anciens et se rappeler que ce qui était alors un signe d'illustration acquise par des mérites réels, dont la foi était le principe, n'a pas aujourd'hui un prix aussi élevé, à cause de sa prodigalité excessive, on pourrait même dire sa trivialité.

(1) Qu'il nous soit permis de regretter que la nouvelle liturgie de Paris, adoptée par plusieurs autres diocèses, au milieu du siècle dernier, ait effacé de son propre des saints le titre de confesseurs par lequel la liturgie de l'Église-mère désigne les saints qui n'ont été ni apôtres ni martyrs. Le simple fidèle ne lit plus dans son livre usuel ce terme consacré par l'Eglise universelle. N'est-ce pas rompre la chaîne de la tradition sacrée et nuire à l'étude de l'histoire universelle.

Ces aperçus historiques sur l'ancienne peinture en ce qui concerne les confesseurs ne peuvent rien apprendre sur le costume et l'attitude qu'il convient de leur attribuer. La raison en est simple. La catégorie des confesseurs comprenant un très-grand nombre de saints, surtout à l'époque où nous sommes arrivés, et ces justes canonisés appartenant à toutes les positions de la vie, il est du devoir de l'artiste de bien étudier son sujet et d'imprimer à son œuvre le cachet qui lui est propre. Ici d'ailleurs nous ne pouvons pas sortir de notre plan, ainsi qu'il a été dit à l'égard des sujets dont il est parlé dans ce même chapitre.

CHAPITRE V.

Observations diverses sur l'art, et précis analytique de ce que dit Molanus sur cette matière.

Le célèbre auteur de l'*Histoire des images sacrées*, entre dans une foule de considérations sur l'objet dont il traite d'une manière si savante et qu'il envisage sur toutes ses faces. Il ne s'agit point ici de le transcrire, ni même d'employer sa méthode, mais d'en extraire la quintessence. Ainsi donc :

1o Que faut-il éviter en traitant les sujets chrétiens que l'art veut reproduire?

2o Quelle marche faut-il suivre?

Et d'abord que faut-il éviter? Les prescriptions des conciles et en particulier celles du concile de Trente ne doivent point être violées. Or la sagesse de ces grandes et vénérables assemblées a interdit aux artistes chrétiens la représentation de sujets qui pourraient être pour les peuples une occasion d'erreur. La peinture, on l'a dit souvent, est une sorte de prédication. Si celle-ci a des règles dont il n'est pas permis au prédicateur de dévier, il doit en être de même de l'art chrétien qui est aussi, lui, une espèce d'apostolat. Un sujet peint, sculpté, gravé peut, aussi bien qu'une page écrite ou récitée, renfermer une erreur. C'est pourquoi un tableau, une statue, un relief ne peuvent orner un temple chrétien, sans l'approbation tacite ou formelle de l'Eglise.

Nous citerons, pour exemple, une Incarnation du Verbe où figurait un petit corps humain tout éclatant de lumière et introduit par le Saint-Esprit dans le corps de la vierge Marie. Cela formule exactement l'erreur des Valentiniens qui prétendaient que le Fils de Dieu avait apporté du ciel un corps qui s'était insinué (*Tanquam per fistulam*) dans le sein de Marie. Cela est sans doute absurde, mais qui ne

sait que l'hérésie n'a pas toujours reculé devant les absurdités, souvent même comme un moyen infaillible de s'infiltrer dans les intelligences. Il faudrait ne pas avoir la moindre connaissance du cœur humain pour considérer ceci comme un paradoxe. S. Antonin a vivement censuré cette imagination désordonnée d'artiste et il reprend avec un zèle non moins grand une image de la Sainte-Trinité par une seule personne à trois têtes parfaitement identiques.

Il est des peintres qui représentent, dans la grande scène du jugement dernier, la sainte Vierge et S. Jean-Baptiste en attitude de suppliants aux pieds du souverain juge. S. Augustin a vigoureusement combattu les hérétiques qui attribuaient à l'intercession et aux prières des Saints la puissance de délivrer ou de sauver les damnés. « Quand » nous serons devant le tribunal suprême, dit S. Jérôme » cité par Gratien, ni Job, ni Daniel, ni Noë ne pourront » intercéder pour qui que ce soit, mais chacun portera son » fardeau. »

Il est d'autres artistes qui peignent S. Michel avec une balance. Dans un des bassins est figurée une âme, dans l'autre sont ses vertus. Sous le premier bassin est figuré le diable qui s'efforce de faire pencher la balance de son côté. Près du second est peint S. Michel appuyant la hampe d'une croix sur ce bassin, pour la faire pencher en sens contraire, afin d'indiquer que le mérite de la rédemption ajoute un poids au prix intrinsèque des vertus. Une fiction de cette nature est burlesque et dégénère en caricature. Ce n'est pas ainsi que doivent se traiter des choses aussi graves.

A ce propos, Paquot rapporte, d'après Alain de la Roche, un trait relatif à un italien que tout le monde considérait comme un usurier. « Ce personnage qui avait tous les vices » possédait une seule vertu, c'est que tous les jours, il » récitait son rosaire. S. Dominique lui avait suggéré cette » pieuse pratique. Se trouvant à l'heure de la mort il eut » une vision. S. Michel lui apparut mettant dans un bassin » de la balance les bonnes œuvres que l'agonisant avait » faites quelques fois. Dans l'autre bassin, les démons » entassaient tous ses vices et méfaits dont le nombre était

» supérieur à celui des bonnes œuvres et appuyaient for-
» tement pour faire pencher la balance de ce côté. Le
» moribond était effrayé de ce spectacle, lorsque tout-à-
» coup il aperçut la sainte Vierge qui s'approchant du bassin
» dans lequel étaient placées toutes les œuvres plus ou moins
» méritoires et qui s'élevait beaucoup y mit un Rosaire.
» Aussitôt ce bassin s'inclina et le bassin dans lequel s'amon-
» celaient les vices devenu moins lourd s'éleva. Ce mal-
» heureux s'étant éveillé après cette vision fit au prêtre un
» aveu sincère de ses fautes et prit sur-le-champ des mesu-
» res efficaces pour restituer le bien mal acquis. Enfin, il
» mourut d'une manière très-chrétienne. » Une peinture qui retracerait la vision de l'usurier ne serait point répréhensible, parce que ce pécheur n'étant pas encore mort, son sort n'était pas encore décidé et qu'il pouvait venir à résipiscense. Mais ce que l'on peut exécuter pour un trait comme celui-ci et dont la moralité est instructive ne pourrait se reproduire pour symboliser le *pésement* des âmes, après la mort. Ce sujet est néanmoins assez commun dans les peintures et les vitraux du moyen-âge. On le voit sculpté sur le portail de Notre-Dame-de-Paris et ailleurs.

On représente aussi quelquefois Salomé, mère des Zébédées conduisant au Sauveur deux enfants. Or, d'après l'Evangile, Jacques et Jean fils de Salomé furent appelés à l'apostolat. Il n'est pas admissible que Jésus-Christ ait agrégé au collége apostolique deux enfants. On tirerait de ce fait, s'il était vrai, un raisonnement fort commode et formulé ainsi qu'il suit : Jésus-Christ voulut bien gratifier du titre d'apôtres deux enfants, pourquoi donc ne serait-il pas permis de procurer à ses enfants de bons bénéfices?... Au temps où Molanus écrivait ceci, les canonicats, les prieurés et même les abbayes étaient conférés à des enfants qui en percevaient les gros revenus. C'était un abus. Avant 1789, il en était ainsi dans notre France. Depuis cette dernière époque, le tableau de la mère des Zébédées n'aurait certes plus aucun danger. La révolution y a mis trop bon ordre... Il n'en est pas moins vrai qu'un tableau de ce genre serait une anomalie.

L'auteur dont nous faisons l'analyse censure un tableau figurant les couches de la sainte Vierge absolument comme s'il était question d'une mère ordinaire : On l'y voit couchée, malade, les sages-femmes lui préparent une boisson. Elles se disposent à recueillir l'enfant, quand il sera venu au monde. N'est-ce pas mentir niaisement au récit évangélique? Nous y voyons Marie enfantant Jésus-Christ, pauvre mère isolée, et le plaçant dans une crèche, sans l'assistance de personne. Représenter cette Vierge-Mère sur un lit, avec des coussins, tout un attirail de mollesse, une sage-femme à ses côtés, c'est rabaisser aux proportions de la simple humanité un enfantement surnaturel et divin. Plusieurs écrivains judicieux ont vivement censuré une peinture de ce genre qui, à la vérité, n'est guère connue en France, mais qui semble avoir été commune dans les Pays-Bas. S. Cyprien nous dit dans son sermon sur la nativité de Jésus-Christ : « La sainte Vierge est tout à la fois mère et sage-» femme, elle sert son fils et le nourrit de son lait, elle » le tient dans ses bras, l'embrasse tendrement. Tout s'y » passe dans l'allégresse, sans fatigue, sans douleur, sans » que l'enfantement porte atteinte à la virginale pureté. » Point de ces bains préparés pour une nouvelle accou-» chée... Elle a enfanté sans douleur, elle qui avait conçu » sans affection charnelle. »

Mal à propos encore Jésus-Christ est représenté ressuscitant d'une tombe ouverte. La résurrection était opérée, lorsque l'ange souleva la pierre du sépulcre pour le montrer vide aux pieuses femmes. A tort pareillement, on représente parmi ces femmes Marie mère du Sauveur apportant des parfums. Le Fils de Dieu est aussi figuré très-grossièrement (expression de l'auteur *Crassissimè*) en posture de suppliant aux pieds de son Père. Le Christ prie, intercède, il se fait médiateur, mais il n'apparaît pas à Dieu son père dans l'attitude d'un esclave. Il apparaît, nous dit l'apôtre, à la face de Dieu pour nous (*apparet*) mais ceci n'exprime pas une prostration aussi indigne du Père que du Fils.

Un abus d'un autre genre est sévèrement condamné par

l'Eglise. Il suffit de citer les paroles du concile de Trente en sa 25e session : « On doit éviter toute espèce de com- » position lascive et ne peindre ni orner les saintes images » dans un goût trop hardi. On doit y mettre un tel soin » que rien n'y paraisse contraire au bon ordre, à la sain- » teté, à la décence, car la maison de Dieu ne peut » admettre que ce qui est saint, selon la parole du pro- » phète. » Toute peinture chrétienne, pour bien justifier son nom, ne doit allumer dans les cœurs de ceux qui la contemplent que des feux chastes, n'y réveiller aucune pensée que la morale pure du christianisme soit forcée de désavouer. Les images des Saints ne doivent reproduire le portrait d'aucune créature pour laquelle l'artiste aurait une affection blâmable. Ce serait tomber dans l'abus des païens, tels que Praxitèle, qui, selon ce qu'en dit Pausidippe, reproduisit son amante Cratina, sous les traits de Vénus. Or, le paganisme lui-même ne savait point tolérer cet abus... N'a-t-on pas dit que Raphaël peignait dans la Vierge du chaste et saint amour son amie la boulangère ou la jardinière?... Si cela est, il sera bien permis de dire aussi qu'un grand nom n'est pas toujours un bouclier impénétrable au glaive d'une juste critique. Nicéphore raconte qu'un peintre eut jadis l'audace de représenter Jésus-Christ sous la forme de Jupiter et que sa main se dessècha. Le saint patriarche Gennadius, après avoir reçu à résipiscence le coupable qui lui avoua son crime, lui rendit l'usage de sa main. Que de lascives et indignes images écloses du pinceau profanateur de quelques artistes charnels qui ont prétendu représenter la Madelaine pénitente !...

On ne doit pas, continue Molanus, montrer un zèle inconsidéré à faire disparaître les peintures jugées répréhensibles. Un prêtre, dans son église, ne doit point prendre sur lui la correction de ces abus. Le concile de Trente a fixé les règles à suivre. S'il existe dans la décoration d'une Eglise quelque chose de douteux, on doit avoir recours à l'évêque qui fera bien de s'entendre avec ses confrères dans l'épiscopat d'une province. Si, après l'examen, il reste encore quelque doute, et même, dans tous les cas, on

devra s'adresser au Saint-Siége apostolique et ne rien statuer, sans avoir reçu son avis. S. Grégoire-le-Grand réprimanda Sérénus, évêque de Marseille qui, sans l'avoir consulté, avait détruit certaines images de Saints. En agissant autrement on serait exposé à scandaliser les fidèles et à prendre sur soi une grande responsabilité dont on peut si facilement alléger le poids, en ayant recours à l'autorité suprême. On conviendra que tous ces avis de Molanus, sur ce qu'il faut éviter dans la pratique de l'art, sont empreints d'une grande sagesse.

Quelle marche doit suivre l'artiste chrétien? Le premier but qu'il doit se proposer c'est de ne reproduire que des faits solidement basés snr l'histoire. C'est la pensée si bien exprimée par S. Basile-le-Grand : « Ce que l'histoire raconte « par le discours, la peinture qui ne parle pas (*Tacens » pictura*) doit le manifester par l'imitation. » Ainsi donc, de même que l'Eglise professe une grande vénération pour les glorieux combats des martyrs et les vies des Pères écrites avec une sévère exactitude, de même aussi elle accueille avec respect tous ces faits que retrace la peinture inspirée par le même esprit. Au premier rang doivent être placées les histoires de l'ancien et du nouveau Testament, afin que ceux qui ne savent pas lire puissent, en contemplant ces peintures, acquérir une connaissance satisfaisante de ces merveilleux récits. C'est en ces termes que le bienheureux Nil exprimait son désir au proconsul Olympiodore et formait des vœux pour que des peintres instruits se missent à l'œuvre pour exécuter sur les murs des temples les faits les plus instructifs des divines écritures. Les Pères assemblés à Nicée, pour la quatrième session de ce fameux concile, accueillirent la demande de Nil, après la lecture de sa lettre et les légats du pape Adrien ajoutèrent : « C'est ainsi » qu'en a agi Jean qui repose maintenant dans le Seigneur. » Lorsqu'il édifiait à Rome un temple au Sauveur, il fit » peindre sur les murs latéraux l'histoire de l'ancien et du » nouveau Testament. Ici on voyait Adam sortant du Para- » dis, là le bon larron qui y entrait. »

S. Paulin, en parlant de l'église bâtie par ses soins en

l'honneur de S. Félix, a consacré plusieurs beaux vers à décrire les peintures dont cette église était ornée. Il veut que le spectateur y jouisse de la vûe de ces peintures qui couvrent toute la longueur des parois (*agmine longo*) et qu'une légère fatigue à rejeter sa tête en arrière, pour contempler les peintures du lambris, trouve un ample dédommagement dans cette perspective (*paulùmque supina fatiges colla*). Le pontife poète veut qu'on y admire tout ce que Moïse a écrit dans les cinq volumes (c'est-à-dire le *Pentateuque*) et tout ce qu'a fait le Seigneur Jésus durant son passage sur la terre.

A ces représentations artistiques se réfère l'image du Sauveur tenant dans sa main le globe de la terre surmonté du signe sacré du salut. A lui seul, en effet, peut s'appliquer ce qu'a dit Isaïe : « Quel est celui qui a pesé la mer dans » sa main et balancé les cieux dans sa droite ? Quel est » celui qui soulève de trois doigts la masse de la terre ? » (Chap. 40 . v. 12.) A ces antiques peintures doit encore se rapporter l'image de la mère de Dieu qui tient le démon enchaîné sous ses pieds. C'est la traduction peinte de ces paroles de la Génèse : « La femme foulera sous son talon la tête » de l'antique serpent. » Tels étaient, en effet, conformément à ce qui vient d'être dit, les sujets traités par les peintres des vitraux du moyen-âge.

On ne veut pas cependant restreindre servilement l'artiste à ne représenter que ce qui est rigoureusement historique. S'il sait lui-même contenir son génie dans de justes limites, l'Eglise n'aura garde de le censurer. Ainsi, par exemple, dans une Annonciation, comme l'Evangile ne marque nulle part quelle était la posture de la sainte Vierge quand l'Archange Gabriel la salua, le peintre a la faculté de la figurer debout, ou assise, ou à genoux, ou se livrant à la prière et à la méditation. Le choix est libre. Nous aurons pourtant à émettre sur ce point quelques éclaircissements quand nous traiterons du cycle festival de Marie. Ici, comme dans tout ce chapitre, nous nous bornons à résumer Molanus, sauf quelque annotation, de temps en temps fondue dans notre travail d'analyse.

S'agit-il de peindre une fuite en Egypte? On ne lit pas dans l'Evangile les circonstances de cette pérégrination. Or, il n'est pas possible de croire qu'une faible Vierge portant dans ses bras un enfant ait mesuré à pied tout ce long trajet. En ce cas, les artistes donnent à Marie une monture tout à la fois douce et modeste, car on ne peut se départir de cette idée fondamentale de pauvreté qui prédomine dans tout ce mystère de la sainte enfance du Fils de Dieu incarné. Quant à Joseph habitué au travail manuel et doué d'une vigueur virile, les peintres le font marcher à pied, protégeant sa virginale compagne. L'état de pauvreté de ce couple béni demande pour ce voyage un appareil qui réponde au récit de l'Evangile et ce texte sacré nous montre Marie et Joseph dans un état de dénuement.

Veut-on dépeindre la scène de la tentation du Sauveur? Le démon dit à Jésus-Christ : « Si vous êtes le Fils de » Dieu ordonnez à ces pierres de se changer en pain. » Or, on ignore si le démon désignait les pierres dont le sol pouvait être jonché ou bien s'il présentait des pierres au Sauveur. L'artiste n'a-t-il pas ici le champ libre? On tient cependant comme plus probable que le démon offrit au Sauveur des pierres qu'il portait.

Saul, furieux contre les nouveaux chrétiens, était parti pour Damas, avec l'intention bien prononcée de sévir contre eux. Etait-il à cheval ou à pied? c'est ce que ne décide pas S. Luc dans les actes des apôtres. Le peintre place, avec beaucoup plus de raison, Saul à cheval, car il n'est pas vraisemblable qu'il ait entrepris ce voyage à pied. Pourrait-on blâmer l'artiste qui en ferait un voyageur pédestre? nullement.

Pour ce qui regarde le champ ou le lieu de la scène, les peintres doivent user de beaucoup de sagacité. Ils ne doivent point s'abandonner à la fougue de leur imagination, mais ils doivent prendre soin de mettre le fait reproduit en harmonie avec le lieu où il s'est accompli. Une grande sobriété doit régner dans le choix de tous les accessoires de leur œuvre. Si pourtant ces accessoires quoique inutiles à l'intelligence du sujet ne blessent ni la vérité historique

ni la convenance, on ne doit pas se montrer scrupuleux outre mesure. On a justement blâmé un membre de la famille du cardinal S. Charles de Borromée qui, par une singulière étroitesse d'esprit, effaça d'une belle Epiphanie un petit chien très-remarquable par son exquise beauté et dont pouvait s'honorer le pinceau du grand maître auteur de cette belle page. Cet artiste n'était rien moins que le Titien.

Les allégories ne sont point exclues de l'art catholique. Il est même un grand nombre de sujets bibliques qu'il serait impossible de peindre sans avoir recours à ce moyen. Qu'est-ce que la colombe qui plane entre le Père et le Fils dans une Trinité, dans un baptême de Notre-Seigneur, sinon une allégorie? Comment sans elle s'y prendrait-on pour peindre les anges, la tradition des clefs du ciel à Pierre, ce même prince de l'apostolat recevant de Jésus-Christ la mission de paître les brebis et les agneaux, pour peindre le Père éternel lui-même? Le démon ne peut figurer sur un tableau, un relief, que sous la forme allégorique. On l'affuble de cornes et d'une queue. On lui donne de longues griffes, ou le figure vomissant des tourbillons de flammes. Tout cela renferme un sens. Ce n'est que du conventionnel, mais il suffit qu'on s'entende et le but est rempli. Par les cornes on représente sa puissance infernale, par la queue sa ruse, par les griffes sa rapacité, par le feu l'horrible torture qu'il subit. On a pu croire que toute cette allégorie relative au diable était éclose du génie humain. On s'est trompé. Les cornes, dans les livres saints symbolisent la puissance. L'Apocalypse parle de la queue du grand dragon qui entraînait la troisième partie des étoiles. Un autre passage du même livre et les paroles du livre de Job concordent avec ce qui vient d'être cité. Les ongles conviennent à la même bête de l'apocalypse. Dans le livre de Job, le Seigneur dit à ce patriarche qu'il veut éprouver par la tribulation que Behémot a un éternûment pareil à l'éclat du feu : *Sternutatio ejus splendor ignis.*

Nous jugeons que la citation suivante ajoutée par Paquot au texte de Molanus présente un assez grand intérêt. Elle

est prise dans l'excellent ouvrage de Claude Fleury intitulé : *des mœurs des Israëlites.* Ce livre n'est pas rare, mais il nous semble préférable de ne pas y renvoyer l'artiste.

« La plûpart (des peintures modernes) ne servent qu'à » nous donner de fausses idées. Je ne parle pas seulement » de ces peintures gothiques, où tous les personnages, de » quelque temps et de quelque pays qu'ils soient, sont ha- » billés comme ceux que le peintre avait accoutumé de voir, » c'est-à-dire, comme les Français et les Allemands étaient » il y a deux ou trois cents ans : Je parle des ouvrages des » plus grands peintres, excepté Raphaël, Poussin et quel- » que peu d'autres, qui ont bien étudié l'antique et les » mœurs de chaque temps, où, comme ils disent, la cou- » tume. (Le costume). Tout le reste des peintres n'y ont » point d'autre finesse que de peindre des Levantins, tels » qu'ils les voient à Venise et aux autres ports d'Italie ; et » pour les histoires du nouveau Testament, des juifs » comme ceux de leur pays. Cependant comme la plûpart » des figures de l'histoire sainte sont copiées sur ces sortes » d'originaux, nous en avons pris les impressions de l'en- » fance : et nous sommes accoutumés à nous représenter » les patriarches avec des turbans et des barbes jusqu'à la » ceinture, et les pharisiens de l'Evangile avec des chape- » rons et des gibecières. Il n'y a pas grand mal à se trom- » per en tout cela : mais il vaut encore mieux ne s'y point » tromper, s'il est possible. »

Claude Fleury si versé dans l'histoire sacrée eut été bien embarrassé si on l'eut prié de décrire exactement le costume des personnages qui ont vécu sous la loi de nature et sous celle de Moïse. Même embarras, sans nul doute, sur celui des contemporains du Sauveur. Néanmoins avec un peu d'étude il est possible de se préserver de trop choquantes disparates et de s'approcher de la vérité.

CHAPITRE VI.

Nouvelles réflexions sur l'art chrétien extraites, en majeure partie, de l'ouvrage du cardinal Frédéric Borromée.

Le judicieux et docte travail du cardinal Borromée mérite d'occuper une grande place dans un livre qui a pour but de guider, d'une manière sûre, les artistes chrétiens. Au lieu de nous borner à un résumé tel que celui qui vient d'être présenté pour Molanus, nous croyons devoir nous astreindre à traduire aussi fidèlement que possible le texte latin de l'éminent auteur qui, à tous égards, mérita de succéder, sur le siége de Milan, à son cousin S. Charles dont l'Eglise a inscrit le nom dans ses diptyques. Nous n'y prenons que ce qui peut entrer dans le plan de notre première partie. Nous aurons occasion de lui faire d'autres emprunts pour les parties subséquentes.

Le chapitre IVe de la première partie a pour titre : *De falsitate historiæ* (De la fausseté de l'histoire, ou plutôt de sa falsification). Il a été déjà parlé de ce très-grave inconvénient, en matière d'art chrétien, mais notre auteur entre plus profondément dans cette question. Ecoutons-le :

« Afin qu'aucune tache ne vienne déparer l'histoire, il » faut savoir que s'il est permis au peintre et au sculpteur » de disposer et d'embellir les différents traits historiques » (*ordinare et illustrare*), il leur est sévèrement interdit » d'y faire lutter leurs conceptions avec la vérité, et d'obs- » curcir ou d'altérer ce que l'antiquité nous apprend sur » les événements. Tel fut le but que se proposa le saint » concile de Trente, quand il ordonna de faire disparaître » de toute peinture sacrée les altérations et les erreurs » historiques, afin que les saintes images ne présentassent » rien qui pût offenser les esprits simples. Telles sont les » paroles formelles de ce décret, dans la 25e session.... » Pour bien comprendre, jusqu'à quel point il est permis » aux peintres de diversifier ou d'embellir les sujets qu'ils

» traitent, il est nécessaire d'observer ce qui suit. Il est » des choses vraies, soit parce qu'elles ont existé dans les » temps antérieurs, soit parce qu'elles ont lieu au temps » présent. Pour ce qui est des premiers, le peintre devra » être esclave de la fidélité. Il ne pourra cependant se dé- » terminer, à l'aventure, et sans la sagacité qui doit gui- » der son pinceau, mais au contraire employer le plus » grand soin, user d'une parfaite maturité de jugement et » se rappeler que dans le discours on passe journellement » sous silence plusieurs choses qui pourraient néanmoins » être dites. Il y a aussi des faits environnés d'une très- » faible probabilité, d'autres qui ont un plus haut degré de » cette dernière, autant dans le passé que dans le présent. » Pour ce qui est des choses probables qui sont ou qui ont » été, il est besoin encore d'user d'une prudence parfaite, » puisque l'art ne peut s'exercer que sur des objets qui » furent ou qui sont réels. Plus un artiste s'éloigne de ce » principe, plus aussi il s'écarte du véritable but de l'art » de peindre ou de représenter un sujet. En ce qui con- » cerne les choses probables ou qui ne le sont pas, nous » disons qu'il est permis de les considérer comme vraies, » absolument de la même manière qu'un orateur, en expo- » sant la vérité, ne dédaigne pas néanmoins certains argu- » ments revêtus d'un caractère de probabilité. C'est ainsi » que les choses probables sont quelquefois représentées » comme véritables et n'en sont pas moins capables de » persuader, de causer un plaisir très-vif, car tel est l'apa- » nage de la nouveauté. Pour ce qui est des choses totale- » ment fausses, on doit absolument les rejetter, comme » cela se pratique et doit être observé dans les narrations » historiques. Il n'y a en effet aucune différence entre un » récit controuvé et une peinture mensongère. L'incon- » vénient est même plus grave dans la peinture que dans » le récit historique, car celui-ci ne pourra choquer que » les hommes instruits, tandis que celle-là sera pour les » ignorants comme pour les savants une illusion perni- » cieuse. Il a été des époques tellement barbares que l'on » représentait Jésus enfant apprenant à lire, sous les yeux

» de sa mère. Une peinture de ce genre pouvait donner » naissance à plusieurs erreurs et faire croire que le » Sauveur lui-même était, comme les autres enfants, su- » jet à l'ignorance. Ce serait une faute grave, en pein- » ture de représenter la Vierge immaculée, mère de Dieu » mettant au monde son fruit céleste, dans la grotte » de Bethléem, entourée d'autres femmes qui la servi- » raient comme une vulgaire accouchée. On doit peindre » Marie seule dans ce mystère. En outre, nous voyons » souvent figurer, dans les mystères de notre sainte foi, » plusieurs saints, et je ne sais si cela peut se pratiquer » bien légitimement. C'est ainsi qu'un peintre a représenté » dans la crèche de Bethléem S. François qui, fléchissant » les genoux de concert avec Marie, adore l'Enfant-Jésus. » Le peintre pouvait se proposer de retracer ainsi la tendre » piété de ce père Séraphique, afin qu'elle devînt un mo- » dèle d'édification, mais notre sainte foi est, avant tout, » éminemment amie de la vérité, et il faut prendre un soin » extrême de ne point fournir aux détracteurs le moindre » sujet de blâme. C'est à tel point que j'aimerais mieux » une peinture qui retracerait avec simplicité les choses, » telles qu'elles se sont passées, sans aucune addition, ni » diminution. Ils ont pareillement obscurci la vérité ces » peintres qui ont figuré Lazare sortant du tombeau, ayant » les pieds et les mains dégagés du suaire qui les retenait. » Dans les vieilles peintures des catacombes, Lazare appa- » raît non seulement avec les pieds et les mains étreints » de liens, mais tout son corps enveloppé de bandelettes. » On ne doit pas non plus, en peignant la Samaritaine » figurer un puits muni de cordes et de sceaux, car l'Ecri- » ture sainte n'en fait aucune mention. Il est également » absurde de peindre le Sauveur revêtu de pourpre, » comme on le fait quelquefois, au moment où il porte sa » croix, mais on doit le couvrir des vêtements qui lui » étaient propres et dont l'avait revêtu l'infâme cohorte de » ses bourreaux, pour le faire mieux reconnaître. »

Une note insérée sur ce que dit l'auteur contre le puits, la corde et les sceaux de la Samaritaine fait observer que

dans les peintures des Catacombes, on remarque, pour la représentation de ce trait évangélique, ces divers objets. Cela peut-il annihiler l'improbation positive du cardinal Borromée? Nous ne le pensons pas, car il s'appuie sur le silence de l'Evangile. Avouons pourtant que cette dernière raison est plus spécieuse que solide. Comment le peintre pourra-t-il bien caractériser un puits sans les accessoires que réprouve notre auteur? Il est possible que les puits de la Judée ne présentassent point cet appareil, mais, d'autre part, il ne serait pas aisé de prouver le contraire?

Le chapitre VIIe du même livre est intitulé : *De Vestitu* (Du vêtement). Nous y trouvons des considérations d'un très-grand intérêt.

« Chaque personnage doit être revêtu du costume qui lui » est propre. Qui ne sait qu'un vêtement négligé est peu » décent à un citoyen honnête? Sur la scène théâtrale, les » acteurs sont couverts d'habits qui conviennent aux per- » sonnes qu'ils représentent, et les plus viles même de ces » dernières ne sont point mises en jeu sous des costumes » peu convenables dont pourraient être blessés les yeux des » spectateurs. Puisqu'il en est ainsi, ce serait commettre un » étrange abus que de ne pas observer dans les choses saintes » ce qu'on se fait un devoir de respecter dans la comédie. » On ne devra donc pas affecter aux Saints les habits dont » l'antiquité profane revêtait ses personnages. On ne devra » pas copier les costumes des gentils, mais observer les » usages de l'époque à laquelle se rapporte la vie du saint » et lui affecter le costume que nous aura révélé une étude » sérieuse du grave et modeste personnage qui doit être » reproduit. L'œil ne pourrait s'habituer à voir un roi » sous de méchants baillons, pas plus qu'un mendiant sous » un habit chargé de broderies, comme un prince Babylo- » nien. C'est la raison pour laquelle on ne doit pas draper » d'une somptueuse robe de brocard d'or la très-sainte Vierge » et son époux saint Joseph. En effet, quoique Marie et » Joseph fussent d'une royale lignée et que la mère de Dieu » soit la plus auguste des reines, il n'en est pas moins vrai » que l'un et l'autre vécurent pauvrement et que leur cos-

» tume ne doit pas contraster avec cette humilité dont ils » firent profession. Il ne convient pas, je le répète, de » revêtir de tels personnages d'habits ondoyants et somptueux » dont la splendeur et la riche variété frappent les regards. » Un peintre ne serait point inspiré par la piété, s'il employait » son art à figurer des vêtements soyeux et flottant au gré » des vents, car ce sont les indices de la mollesse et de la » volupté. On ne pourrait approuver l'artiste qui représen- » terait le rapt de Proserpine ou une Sabine enlevée par de » jeunes hommes, dans un tableau de piété. On ne devra » donc point donner des boucles de cheveux auxquelles » se marient les diamants et les perles à une sainte quel- » conque, puisque cette recherche de parure ne conviendrait » même pas, dans notre ville, à une matrone grave et hon- » nête. Les artistes qui commettent de pareilles fautes, font, » non seulement mentir leurs pinceaux et attribuent l'or- » gueil, la vanité, la mollesse aux Saints qui restèrent » purs de ces vices, mais encore semblent approuver et » légitimer ces coupables frivolités que nos Pères et nos » docteurs ont, tant de fois, anathématisées. Ces peintres » mériteraient le reproche qui fut fait, selon S. Clément » d'Alexandrie, à un artiste qui avait représenté Hélène » parée de toute sorte d'atours, resplendissante d'or et de » pierreries : n'ayant pu parvenir à exprimer la beauté de » cette femme, tu as du moins fait ressortir ses richesses » et l'opulence de sa haute fortune. »

Ces observations n'ont pas besoin de commentaire. Elles sont dictées par un profond sentiment de l'Art Chrétien et l'artiste dont le jugement n'a point été faussé par de funestes préventions en fera son profit. Ne serait-il pas permis néanmoins de trouver une trop grande sévérité dans ce que dit Borromée sur la richesse des habits de la sainte Vierge. Souvent le peintre en la revêtant d'un costume splendide a moins en vue de se conformer à l'histoire que de payer ainsi à la reine des Anges et des Saints un tribut d'hommage et de vénération. C'est bien ce dernier sentiment qui a fait revêtir la célèbre vierge de Lorette d'une robe du prix le plus riche, où les perles, les rubis, les pierres les

plus fines éblouissent les regards des pieux serviteurs de Marie qui accourent, de toutes parts, dans ce respectable sanctuaire. Il n'est certes venu à l'esprit de personne que la sainte Vierge était ainsi parée, pendant qu'elle était sur la terre. On n'en célèbre pas moins, en présence de ce merveilleux éclat de sa robe, l'humilité de la servante du Seigneur.

On concevra toutefois qu'il ne serait pas possible de donner à Marie ce brillant et somptueux extérieur dans un tableau qui retracerait un des événements de sa vie mortelle. Ainsi nous faisons des crucifix en or, en argent, en bronze doré; les croix sont quelquefois rayonnantes de précieuses pierreries; nous consacrons à ces adorables images tout ce que la nature et l'art peuvent nous fournir. Mais, dans un tableau du crucifiement, dans une scène historique du Calvaire, nous nous gardons de déployer tout ce luxe d'ornementation. Il est donc très-probable que notre auteur ne se prononçait contre ce luxe artistique dans un tableau, dans un relief, etc., que pour la reproduction des traits historiques. On avouera que, dans ce cas, son improbation est parfaitement rationnelle et légitime.

Le chapitre VIII du premier livre traite de l'âge (*De ætate*), ce sujet ne mérite pas moins d'attention que les précédents chapitres. Nous aurons à relever, dans le cours de notre présent ouvrage, plusieurs erreurs commises, sous ce rapport, par les artistes.

« La vérité de l'histoire exige que l'on ait égard aux » divers âges des personnes qui sont représentées. Les » fautes commises sur ce point peuvent considérablement » offenser des yeux intelligents. Ici, comme en un très- » grand nombre de cas, il faut se garder d'accorder à la » multitude des artistes une indiscrète et aveugle autorité, » car lorsqu'un grand nombre de peintres ont affecté tel » âge à tel saint, les imitateurs se tiennent forts de ces pré- » cédents erronés et ne font pas des recherches ultérieures. » Un artiste avait peint l'apôtre S. Paul avec une barbe » blanche qui s'étalait sur sa poitrine, au moment où une » voix du ciel se fit entendre et terrassa ce persécuteur des

» chrétiens. Or, nous savons qu'à cette époque Paul n'était » point d'un âge avancé. Ils ne commettent pas une erreur » moins grande les peintres qui figurent Paul encore jeune » au moment où il subit le martyre. On peint aussi Joseph » sous les traits d'un vieillard caduc, tandis que les écri- » vains nous attestent que cet époux de Marie n'était pas » d'un âge très-avancé. On dira peut-être : Faut-il donc » s'écarter de la vieille coutume, et donner pour époux à » la sainte Vierge un homme encore jeune ou dans la vigueur » de l'âge viril? Sans doute, il ne faudra pas agir ainsi, » car la force d'une ancienne coutume est d'un grand poids, » et les traditions historiques surtout celles qui reposent sur » de grandes autorités et même sur des mystères ne nous » représentent pas saint Joseph dans un état d'adolescence, » ni même comme un vigoureux jeune homme. On le pei- » gnit d'abord en homme d'un grand âge pour symboliser » sa chasteté et la gravité de ses mœurs; ces deux qualités » se rencontrent, en effet, plus aisément dans un âge avancé » que dans la fleur des années. De ce qu'on doit respecter » un usage consacré par les siècles, il ne faut pas conclure » qu'il est permis de varier l'âge des autres Saints, ainsi » qu'il est évident qu'on l'a fait à l'égard de S. Sébastien. » A l'époque où ce saint reçut la couronne du martyre, il » était âgé et pourtant les peintres en ont fait un jeune » homme, afin d'en prendre occasion de déployer dans un » corps nu toutes les ressources de leur art à dessiner les » belles formes de la jeunesse. Mais nos pères, hommes » saints et sévères n'ont pas entendu que l'on peignit ainsi » le glorieux martyr. En effet, nous avons vu S. Sébastien » représenté en vieillard sur le frontispice de l'église qui » s'élève à Rome, en son honneur, de temps immémorial. »

Une note adjointe au texte que nous traduisons nous apprend que dans une très-ancienne mosaïque de l'église de Saint-Pierre aux liens S. Sébastien est figuré en vieillard décrépit, avec une chevelure blanche et une longue barbe. Notre illustre auteur poursuit ainsi son sujet :

« On pèche contre la vérité, d'une manière très-grave, » si l'on peint rayonnant des fleurs de la jeunesse le saint

» évangéliste Jean, au moment où il écrit son Apocalypse
» dans l'île de Pathmos. Ces observations sur la différence
» à observer dans les âges sont d'une telle importance que
» le célèbre Michel-Ange lui-même a dû subir le trop juste
» reproche d'avoir figuré en pierre le Sauveur mort entre
» les bras de sa mère à laquelle l'artiste a prêté tous les
» charmes du jeune âge. Plusieurs critiques l'ont aussi
» blâmé d'avoir représenté le Sauveur trop jeune au moment
» où il juge les vivants et les morts. On pourrait agiter la
» question s'il n'est pas permis, dans un tableau de ce
» genre, de peindre les Saints dans toute la vigueur de
» l'âge, tels qu'ils seront alors en réalité. Les peintres
» objecteront peut-être que ces questions sont étrangères à
» leur art et qu'il leur est permis d'imiter des peintures qui
» exécutées avec la variété des âges ont été néanmoins
» approuvées et reçues. »

Au sujet du reproche fait à Michel-Ange d'avoir figuré la sainte Vierge trop jeune au moment où le Sauveur mort est déposé dans ses bras, quelques écrivains, selon la note sur ce passage de notre auteur, ont disculpé ce grand artiste. Ils ont dit que les femmes vouées à la continence vieillissent moins vite que les femmes mariées. Vasari, dans sa vie de Michel-Ange, fait valoir cette raison. Selon l'auteur de la même note, quand on considère de près ce beau groupe de Buonaroti, on reconnait que la Vierge n'y est pas figurée aussi jeune qu'on l'a prétendu. Quant à ce qui est de la dernière observation du texte ci-dessus, le cardinal Borromée, comme on voit, ne s'est pas mis en peine de répondre. Il faut en effet reconnaître en principe, ainsi qu'il l'a dit ailleurs, que la vérité n'a point à se préoccuper de la coutume ni de la grande renommée de ceux qui ne respectent point ses inflexibles préceptes.

CHAPITRE VII.

Continuation des extraits du cardinal Borromée sur l'art chrétien.

Nous poursuivons notre tâche, dans l'intime persuasion que les artistes y trouveront des avis d'une grande utilité. Cependant nous croyons devoir nous contenter de traduire les passages les plus importants de plusieurs chapitres, au lieu d'en reproduire l'intégralité. Le chapitre IX de notre auteur nous justifie du reproche qui pourrait nous être adressé, car on y retrouve certaines choses déjà mentionnées dans les chapitres précédents. Il s'agit dans celui-ci *du champ (de campo)*, ce qu'on nomme aussi le fond du tableau, la scène du fait :

» A la vérité de l'histoire appartient aussi le soin de » disposer le champ d'un tableau, de telle sorte qu'il soit » en harmonie avec le fait que l'on veut retracer. On re- » marque en effet, sur certains tableaux, des villes, des » fleuves, des jardins, en perspective plus ou moins rap- » prochée, des oiseaux, divers monstres, des chevaux, » des chiens et tout cela s'y rencontre sans raison, sans » motif, tellement qu'on ne peut imaginer rien de plus » absurde.... On doit surtout vivement improuver l'igno- » rance des artistes qui placent dans le plus beau jour » de leur toile les accessoires et relèguent dans l'obs- » curité le sujet principal qu'ils ont à traiter. Veulent-ils » représenter S. Jean-Baptiste au désert? Ils mettent la » figure capitale dans un angle obscur et presque invisible, » tandis que le champ du tableau est couvert d'animaux, » de rochers, de plantes qui absorbent toute l'attention. Il » eut certainement été préférable de peindre ces divers ob- » jets à part sur une toile et en réserver une autre où » enfin le saint précurseur aurait exclusivement occupé » tout le champ du tableau. Ceux-là se rendent coupables » d'un abus beaucoup plus criminel encore qui dans un » tableau destiné à un temple chrétien, souillent et profa-

» nent la partie qui en est la plus éclairée en y peignant
» une femmelette sous des traits lascifs, épuisant leur art
» sur cette figure, quoiqu'elle ne soit point du tout néces-
» saire à la reproduction du fait historique. Cela fut-il
» indispensable qu'il vaudrait beaucoup mieux s'abstenir.
» C'est pourquoi je ne pourrais accorder mes éloges à une
» Suzanne peinte sans voile, quoique l'histoire autorise à
» la figurer ainsi. Je n'approuverais pas davantage les ar-
» tistes qui, représentant une Nativité de la Vierge, ne
» traiteraient leur sujet principal qu'avec négligence, tan-
» dis qu'ils prodigueraient toute leur habileté à dessiner
» l'ameublement de la maison. Je serais tenté de croire
» que la religion et la piété manquent moins à ces artistes
» que le talent lui-même. Ils omettent, en effet, ce qu'il
» y avait de plus difficile à faire et travaillent avec les plus
» pénibles efforts tout ce qu'il y a de plus léger tel que
» les draperies, les vases, quelque objet d'art dans le goût
» asiatique. (*Babylonici operis*). Tout cela est applaudi
» par un vulgaire ignorant, mais les connaisseurs habiles
» n'en font aucun cas. Il est un noble personnage de notre
» connaissance qui en exaltant un tableau de maître dont
» il était possesseur pria tous les spectateurs d'observer
» que l'on pouvait compter tous les poils d'une jambe nue.
» Il préconisa de la sorte sa propre ignorance et celle de
» l'auteur de ce tableau. C'est pourtant là ce qui plaît à
» la multitude qui presque toujours accorde ses suffrages
» à ce qu'il y a de pire. Il arrive aux admirateurs dont
» nous parlons, à peu près ce qu'on raconte au sujet d'Ar-
» chelaüs, roi de Macédoine. Ce prince ayant chargé Zeu-
» xis d'Héraclée d'orner de peintures son palais. Quand le
» magnifique travail de l'artiste fut terminé, on accourait
» de toutes parts dans la Macédoine pour admirer ces
» chefs-d'œuvre et personne ne se mettait en peine de voir
» le monarque lui-même. C'est ainsi qu'un vulgaire igno-
» rant ne considère que les défauts d'un peintre de ce genre
» et ne s'aperçoit même pas de ce qu'il y a de véritablement
» estimable. »

Le chapitre xe s'occupe des difficultés que rencontre l'art

dans la peinture des affections de l'âme. Nous ne prendrons ici que ce qui nous semble exiger une traduction.

» J'ai toujours remarqué un vice inhérent à notre na-
» ture. C'est qu'elle a du penchant à fuir tout ce qui est
» d'un abord difficile, quoique une exquise beauté en soit
» le caractère et qu'elle se laisse aisément entraîner vers
» ce qui est moins beau, parce qu'il y a moins de difficul-
» tés à vaincre. Il est résulté de ce défaut du génie humain
» et de cet instinct naturel que si les anciens artistes les
» plus éminents ont mis à peindre les têtes un soin ex-
» trême, les artistes modernes ne tenant pas sérieusement
» compte de cette partie du corps, ont dépensé toute leur
» habileté à peindre les autres membres. Plusieurs même
» ne se mettant point en souci de la proportion ou de la di-
» mension du corps se sont attachés exclusivement aux ha-
» bits et aux ornements accessoires. Pourtant Michel-Ange,
» après avoir surpassé les anciens dans l'art de peindre les
» pieds, les laissa derrière lui pour tout le reste. Mais nos
» modernes auxquels j'adresse en ce moment mes repro-
» ches évitent ce qu'il y a de plus difficile dans leur art,
» négligent ce qu'il y a de plus exquis et s'attachent à re-
» produire ce qu'il y a de plus futile. . . . .
» . . . . C'est ainsi qu'incapables ou peu
» soigneux, les peintres ne pouvant parvenir à retracer
» l'affliction de la sainte Vierge à la vue et aux pieds de
» la croix, n'ont pu se tirer de cet embarras qu'en la re-
» présentant privée de tout sentiment *(exanimem)* parce
» que c'était chose aisée, mais l'autorité traditionnelle des
» Pères y est formellement contraire. Ils ont donné aux
» autres saints des affections qui contrastent indignement
» avec leur piété, et en cela ils ont foulé honteusement
» aux pieds l'autorité des divines écritures et les usages
» reçus. Les écrivains sacrés ont exalté par leurs éloges
» les vertus et les mérites des saints, tandis que les artistes
» que nous censurons leur attribuent, en les affichant, des
» vices dont ils ne furent jamais atteints. . . . .
. . . .

Notre éminent auteur place dans ce même chapitre un

trait qui prouve combien le seul aspect d'une peinture où sont reproduites avec énergie et vérité les affections nobles et morales est capable de les inspirer. Ce trait est tiré de l'histoire du deuxième concile de Nicée :

» Dans la quatrième session de ce concile, après un
» long débat sur l'utilité des images et sur la coutume
» d'en placer dans les églises, on cita comme preuve du
» grand avantage qui pouvait en résulter un fait raconté
» par Grégoire le théologien. Un jeune débauché avait in-
» troduit dans sa chambre une femme perdue. Dans cette
» pièce qui devait être le théâtre de sa criminelle inconti-
» nence, était le portrait du philosophe Polémon. Cette
» femme fixa ses regards sur cette peinture. Après avoir
» considéré cette image qui exprimait admirablement, par
» un habile artifice du coloris, les mœurs graves et aus-
» tères de ce philosophe, elle se sentit tout à coup comme
» frappée et déconcertée par l'aspect de ce vénérable et
» vertueux personnage. Cette seule vue chassa tellement
» de son esprit toute pensée de voluptueuse convoitise
» qu'elle ne voulut plus entendre aucune espèce de propo-
» sition de la part du jeune homme et qu'elle se hâta
» de sortir de ce lieu. Les Pères du concile, après avoir
» entendu ce récit, résolurent unanimement d'adopter
» l'usage des peintures, puisqu'elles étaient capables de
» produire un si excellent effet » . . . .
. . . .

Le chapitre XIe est consacré à de très-justes considérations que le titre seul indique suffisamment, savoir : que la piété est surtout nécessaire au peintre. *(Pietatem pictori in primis esse necessariam)*.

« Les couleurs peuvent être comparées aux paroles,
» puisque par l'organe de la vue elles ne pénètrent pas
» moins dans l'esprit que les paroles n'y entrent par l'organe
» de l'ouïe. Les premiers linéaments d'une peinture sont,
» comme pour le discours, des sentences et des arguments.
» C'est ce qui fait que le peuple, la foule nombreuse des
» ignorants comprend ce langage de la peinture qui néan-
» moins ne produit pas absolument le même effet chez les

» gens instruits. Grégoire de Nysse a fort bien dit que la » peinture était un sermon muet et que, grâces à cet art, » les templs sacrés se changeaient en prairies ornées de » fleurs. Or, comme il importe beaucoup à l'orateur d'exprimer ce qu'il dit avec sentiment et énergie afin d'émouvoir » les auditeurs, de même le peintre chrétien par la richesse » du coloris et l'exactitude du dessin doit exciter des sentiments pieux, imprimer dans l'âme du spectateur la » crainte, la douleur, selon ce qu'exigera son sujet. . . . » . . . . Mais de même que l'orateur fait » de vains efforts pour émouvoir et toucher quand il n'est » pas lui-même ému et touché, je pense que les peintres » subiront un égal mécompte s'ils n'ont éprouvé et excité » dans leur âme les mouvements qu'ils veulent produire. » Ils ne pourront animer leur œuvre de ces affections pieuses dout leur cœur éprouve l'absence. . . . . » . . . . Le huitième concile œcuménique » défend aux excommuniés par l'autorité de l'Eglise de se » livrer à la peinture des images sacrées. Quand les Pères » firent cette prohibition ils étaient guidés probablement par » un double motif. Ils pensaient que des hommes vicieux » ne devaient pas toucher aux choses sacrées, indignes qu'ils » étaient de ce grand ministère, ou encore parce que des » hommes souillés d'iniquités ne pouvaient exprimer sur » ces tableaux religieux une piété qu'ils ne possédaient pas » eux-mêmes. Notre ville (Milan) a produit un artiste aussi » recommandable par sa rare habileté que par ses sentiments pieux et sa modestie. Nous avons connu cet » homme. C'est Annibal Fontana qui à la vérité était d'un » caractère taciturne et ami de la solitude, mais qui avait » des mœurs douces, très-affectionné pour son art, et qui, » comme tant d'autres, ne se montrait pas seulement doué » envers les princes et certains hommes d'une libéralité » toute particulière, en raison de ses talents, mais spécialement envers Dieu auquel, selon son usage, il offrait » comme tribut de son adoration ses œuvres et son génie » artistique en reconnaissant dans ce suprême arbitre le » souverain maître des arts, et l'auteur de tous les biens.

» Lorsqu'il avait terminé une statue il en exigeait le prix
» pour honorer lui-même et son art. Puis après avoir joui
» honnêtement pendant quelques jours de son bonheur et
» du salaire de son industrie, il allait sans rien dire et en
» cachette porter une bonne part du prix de son œuvre à
» l'autel de celui qu'il se plaisait à reconnaître comme la
» source de tous les dons qu'il possédait. Je tiens d'un témoin
» oculaire que Michel-Ange dont le cœur était fort sensi-
» ble envers les pauvres que lorsque l'aumône lui était
» demandée par un indigent et qu'il n'avait pas sous la
» main de quoi le secourir, il le conduisait dans la bouti-
» que d'un parfumeur. Là après avoir demandé une écri-
» toire et un morceau de papier, comme pour écrire, il
» se mettait à dessiner une tête en traits rapides, et la
» donnait au pauvre, en lui disant : Va montrer cela aux
» peintres, ils ne refuseront pas d'en faire l'acquisition et
» tu en retireras le prix. » (1) . . . .

(1) M. Rio dans son remarquable ouvrage sur la poésie de l'art chrétien, après avoir raconté quelques traits d'immoralité relatifs au peintre Florentin Lippi continue en ces termes : « Avec une âme si dépourvue de » délicatesse et de dignité, il n'était pas possible que Lippi s'élevât à la » hauteur de ces peintres religieux, qui, dans le siècle précédent, avaient » donné à l'art une si grande destination. Aussi, son impuissance ne se » décèle pas seulement dans ses madones, qui sont ordinairement des por- » traits dont la passion du moment déterminait le choix. Elle est encore » plus manifeste dans ses anges à têtes rondes, à costumes capricieux et à » chevelures frisées; nul rayon de béatitude céleste n'illumine leurs visages, » et soit qu'il les place en groupe ou isolément, ils ont toujours l'air d'être » là pour dire ou faire quelques espiégleries. »

Ailleurs le même écrivain s'exprime ainsi : « La componction du cœur, » ses élans vers Dieu, le ravissement extatique, l'avant-goût de la béati- » tude céleste, tout cet ordre d'émotions profondes et exaltées que nul » artiste ne peut rendre, sans les avoir préalablement éprouvées, furent » comme le cycle mystérieux que le génie du frère Angélique (*fra Angelico* » *di Fiesoli*) se plaisait à parcourir et qu'il recommençait avec le même » amour, quand il l'avait achevé..... C'est surtout dans le couronnement » de la Vierge, au milieu des Anges et de la hiérarchie célesta, dans la » représentation du jugement dernier, au moins en ce qui concerne les » élus et dans celle du paradis, limite suprême de tous les arts d'imitation; » c'est dans ces sujets mystiques si profondément en harmonie avec les » pressentiments vagues, mais infaillibles de son âme, qu'il a déployé avec » profusion les inépuisables ressources de son imagination. On peut dire de » lui que la peinture n'était autre chose que sa formule favorite pour les

Du chapitre VIIe du second livre nous extrayons ce que notre auteur nous fournit de plus intéressant sur les emblèmes sacrés. *(Emblemata sacra.)*

« Assez fréquemment nos pères des premiers temps, ces » anciens dont la piété était si fervente, ont employé des » emblèmes sacrés pour exprimer une sentence ou un corps » quelconque. Loin de craindre de marcher sur leurs traces, » il faut au contraire s'empresser de les imiter. Nous savons » que les évangélistes sont figurés par des animaux symbo- » liques et plusieurs graves écrivains ont vu dans ces quatre » animaux d'Ezéchiel les quatre auteurs inspirés des Evan- » giles. On trouve figurés par des signes matériels les mys- » tères de la très-sainte Vierge, et quelques-unes des qua- » lifications par lesquelles on la désigne. Dans les catacombes » de Rome une colombe peinte indique la simplicité des » premiers chrétiens. Elle tient en son bec un rameau, et

» actes de foi, d'espérance et d'amour; pour que sa tâche ne fût pas indi- » gne de celui en vue duquel il l'entreprenait, jamais il ne mettait la main » à l'œuvre sans avoir imploré la bénédiction du ciel, et quand sa voix inté- » rieure lui disait que sa prière avait été exaucée, il ne se croyait plus en » droit de rien changer au produit de l'inspiration qui lui était venue d'en » haut, persuadé qu'en cela, comme dans tout le reste, il n'était que l'ins- » trument de la volonté de Dieu. »

M. de Montalembert parle, à son tour, en ces termes, de l'artiste que M. Rio vient d'exalter si poétiquement : « Tout catholique doit éprouver » un ineffable bonheur en contemplant ces œuvres merveilleuses où Dieu » a permis que la perfection de l'expression vînt répondre à la sainteté de » l'intention, et qui sont, on peut le dire hardiment, le *nec plus ultrà* de » l'art chrétien. Ce qui le prouve mieux que tout, c'est le sentiment de » piété, de composition qui saisit tout d'abord, à la vue d'un des tableaux » du *Beato:* on reconnaît la religion, avec toute sa force, qui nous parle » sous le voile de la plus pure beauté...... Nous ne pensons pas que la vue » d'aucun des chefs-d'œuvre de l'école classique, ni même des prétendus » tableaux de piété dont on tapisse nos églises inspire jamais de pareils sen- » timents.... C'était lui (le même moine) qui se mettait en prières chaque » jour, avant de commencer à peindre, car il ne travaillait que pour expri- » mer à Dieu sa foi, son espérance et son amour. » — Ailleurs le même écrivain avec le style incisif qui lui est propre s'adresse aux peintres : « Croyez-vous au symbole que vous allez représenter, au fait que vous allez » reproduire? Où, si vous n'y croyez pas, avez-vous du moins étudié la » vaste tradition de l'art chrétien?.... Voulez-vous travailler non pour un » vain lucre, mais pour l'édification de vos frères et l'ornement de la mai- » son de Dieu et des pauvres? S'il en est ainsi, mettez-vous à l'œuvre ; » sinon, non. »

» ceci n'est pas assurément sans une signification. C'était
» peut-être pour exprimer qu'un jour enfin la cruauté des
» tyrans contre l'Eglise s'adoucirait. On remarque surtout
» cette colombe dans le cimetière de la voie Salaria. On
» peignait aussi un paon, afin que les mortels enseignés par
» cet emblême fussent portés à envisager la fin de leur des-
» tinée avec des soupirs et des gémissements. Dans ledit
» cimetière de la voie Salaria se fait remarquer cette figure
» du paon, ainsi que celle de Jonas sortant du ventre de la
» baleine. Ceci était un symbole des calamités de ce siècle.
» Pour ce qui est de la figure de Jonas, nous avons observé,
» à l'époque où s'ouvrirent les cimetières de Rome, que
» Jonas était représenté non sous un lierre, mais sous la
» courge. Car on voyait çà et là peinte ou sculptée la plante
» cucurbitacée sous laquelle ce prophète s'était abrité. Les
» anciens peignaient aussi le feu, pour signifier la vie éter-
» nelle, ou bien la charité, ou bien encore l'immortalité
» de l'âme. Une nacelle était l'emblême de l'Eglise, elle
» était ballotée par des flots agités pour désigner les persé-
» cutions que les fidèles essuyaient en ces temps-là, ces
» tempêtes religieuses si atroces et si fréquentes. Ce vase,
» où croissait la vivace joubarbe, *Vasculum* SEMPERVIVO
» *consitum*, était, dans leur pensée, une image de l'espé-
» rance des biens éternels et surtout de la résurrection.
» Quand ils figuraient Noé dans l'arche, Daniel nu dans la
» fosse aux lions, ils voulaient indiquer les chrétiens expo-
» sés aux bêtes, et le déluge de malheurs qui submergeait,
» en ce moment, l'Eglise. L'obéissance et la foi étaient
» symbolisées par Abraham immolant son fils, par les enfants
» de Babylone plongés dans un four embrasé, par Moïse
» qui frappait le rocher dans le désert, pour en faire cou-
» ler un eau vive. Toutes ces images peintes dans les cime-
» tières avertissaient qu'il fallait placer son espoir en Dieu
» seul. Si les peintres usent avec prudence et piété de ces
» symboles, de ces mystères, de ces emblêmes, ils y trou-
» veront un moyen assuré de donner à leurs œuvres une
» grande beauté, à cause de la variété qui en résulte. On
» place aussi à l'entrée des temples, des lions peints ou

» sculptés, afin que les mortels en apprennent cette respec» tueuse frayeur qui doit les accompagner dans ces parois » sacrés. Horus Apollo a écrit que les dents du lion étaient » l'emblême de la terreur, et que l'on plaçait le lion aux » portes du temple, comme pour en garder l'entrée, car » ces animaux sont doués d'une grande vigilance et ne sau» raient pactiser avec ceux qui ont intention de violer ces » respéctables sanctuaires. Pausanias dit qu'on avait sculpté » un lion sur le bouclier d'Agamemnon, afin d'inspirer aux » ennemis un sentiment de terreur. Les poètes Virgile et » Ovide ont chanté les fureurs du lion, et, chez les Egyp» tiens, comme l'observent Macrobe et Horus Appollo, la » partie antérieure de cet animal était l'image d'une grande » robusticité. Les saintes Ecritures ont donné au Sauveur » le nom de lion, parce que la figure de cet animal sym» bolisait, non seulement la dignité royale et la force du » corps, mais encore la magnanimité. C'est pourquoi l'an» tiquité fabuleuse attela des lions au char du soleil, à » cause d'un certain rapport de cet animal avec l'astre du » jour. L'origine des emblêmes se trouve dans les livres » saints, puisque Dieu ordonna de sculpter, sur les portes » du temple de Jérusalem, des palmes, des grenades, des » séraphins. Sans nul doute, sous ces images étaient voilées » de mystérieuses significations. »

Quelques-unes des explications des figures des catacombes ne concordent pas avec ce qu'en disent certains autres écrivains. Nous n'avons pas, ici ni ailleurs l'intention de dirimer le débat.

CHAPITRE VIII.

Éclaircissements sur divers points du domaine de l'art chrétien, d'après Molanus, Paquot et autres autorités.

Il entre nécessairement dans notre plan d'épuiser, pour ainsi dire, dans cette première partie, tout ce qu'il nous a été possible de recueillir dans les divers auteurs par nous consultés, sur la théorie et même la pratique du noble art qui est, comme on l'a dit, une sorte d'apostolat. On a, sans doute, goûté les excellentes prescriptions du cardinal Borromée. Celles que nous reproduisons, en ce moment, ne sont pas moins dignes de l'attention des artistes consciencieux. Elles entrent d'une manière encore plus intime dans le domaine de l'érudition artistique.

Le savant auteur qui est notre principal guide, Molanus combat les artistes qui peignent Moïse avec des cornes. Il cite, à ce sujet, Louis Lipoman qui s'exprime ainsi qu'il suit : « Le texte hébraïque ne dit pas que la figure de » Moïse ait paru munie de cornes, mais qu'on la vit environnée de rayons *(fuisse cornutam sed radiantem)*. On » peut donc corriger ainsi la mauvaise coutume des peintres qui donnent à Moïse deux cornes. Ces cornes ne lui » sortaient pas du front, mais ce front, le nez, la bouche, » le menton étaient rayonnants. Aussi les Juifs se moquent » de nous et nous ont en horreur quand ils voient, dans » nos églises, Moïse représenté avec une figure cornue » *(cornuta facie)*, comme si nous avions l'intention qu'ils » nous reprochent d'en faire une sorte de diable. L'apôtre » S. Paul fait allusion à cette gloire dont la figure de » Moïse brillait et dont l'éclat était si grand que les Israëlites ne pouvaient fixer leurs regards sur ce législateur. »

Paquot, dans une note très-importante, fait connaître l'origine de l'erreur des peintres, sur ce point. Il cite le XXXIVe chapitre de l'Exode où se lit ce passage :

« Lorsque Moïse descendait de la montagne de Sion, il » tenait les deux tables du témoignage. Il ignorait que sa » figure fût cornue. *(Quod cornuta esset facies sua)*, à » cause de la communication qu'il venait d'avoir avec le » Seigneur qui lui avait parlé. » Le terme de la traduction latine *cornuta facies*, ne parait pas à cet auteur rendre avec fidélité le terme hébreu. *Keren*, dans cette langue, il est vrai, signifie *cornu*, mais *Karan* signifie rayonner. *(Radiare)*. On aurait donc lu *Keren* au lieu de *Karan*, ce qui est d'autant plus facile que les deux mots se ressemblent beaucoup dans le caractère hébraïque. En supposant, d'autre part, qu'il faille dire de la figure de Moïse qu'elle était cornue, selon la version consacrée, il n'en saura résulter qu'il faille entendre cette expression au pied de la lettre. Les mots *cornu* et *cornua* sont employés quelquefois dans les livres saints comme synonimes de rayons lumineux. Les auteurs profanes usent d'uue expression analogue. Nonnus, dans ses dionysiaques, donne au soleil le nom de *Kerasphoron*, porte-corne. Ces cornes ne peuvent être que les rayons de cet astre. Il serait superflu d'entrer dans d'autres développements.

Un auteur cité par le même Paquot prétend que ces cornes de Moïse ne sont autre chose que ses cheveux relevés en pointe et semés de poudre d'or. Cette interprétation est inadmissible et absurde. Il est plus que puéril de représenter Moïse en toilette de gentilhomme de la cour de Louis XV.

Encore un mot sur les cornes de Moïse. Raban Maur a bien voulu y voir l'ancien et le uouveau testament... Cela prouve, du moins, qu'au moyen-âge, on armait la tête de ce législateur de ces deux cornes et que le passage de l'Exode était littéralement interprété.

Pour ce qui est des tables de la loi, les peintres observent la tradition selon laquelle on inscrit sur une table les trois premiers préceptes du décalogue et sur l'autre les sept derniers. Néanmoins l'historien Josephe en met cinq sur l'une et cinq sur l'autre. Selon quelques interprêtes, quatre de ces préceptes étaient sur une table et six sur la

seconde. Mais S. Augustin au sentiment duquel on se rallie habituellement établit la division terno-septenaire. Ceci, au surplus, n'est pas d'une haute importance pour le peintre. Il s'agit seulement pour lui de figurer deux tables, au lieu d'une dans les mains du législateur du peuple hébreu.

Qui n'a pas entendu prodiguer des éloges à la fameuse statue de Moïse par Michel-Ange, à Rome? « Moïse, dit » Dupaty qu'il nous sera permis peut-être de citer, Moïse » est assis tenant les tables de la loi sous un bras; l'autre » repose majestueusement sur une poitrine de prophète. » Quel regard! Ce front auguste semble n'être qu'un voile » transparent qui couvre à peine un esprit immense. On » est étonné des flots ondoyants de sa barbe, qui descen- » dent, ou plutôt qui coulent jusqu'à sa ceinture et l'inon- » dent, mais le premier regard ne saisit que Moïse. Cette » barbe n'est pas dans la nature, je le veux, mais elle est » dans le beau idéal. Sa bouche est remplie d'expression; » la pensée y attend la parole. »

Un jeune peintre, né à Paris en 1797, et mort en 1829, Michel Marigny a représenté Moïse apportant les tables de la loi. La tête du législateur est d'une très-belle expression, les draperies y sont largement dessinées. Ce grand tableau mérita une place au Louvre, dans une des salles destinées au conseil d'Etat.

Paquot énumérant les divers patrons que les imprimeurs et libraires se sont choisis, tels que S. Jean dans la chaudière d'huile bouillante, le prophète Daniel, S. Luc, S. Jérome. S. Augustin voudrait qu'ils s'entendissent unanimement à adopter Moïse. C'est bien, en effet, sans aucun doute, le plus ancien écrivain du monde, sous tous les rapports, et il y a entre Moïse qui reçoit les tables écrites ou sculptées par le doigt de Dieu et la profession des typographes une assez grande affinité. L'annotateur de Molanus serait peut-être encore davantage dans le vrai, s'il donnait pour principal motif de sa prédilection l'antériorité de Moïse sur tous les écrivains.

Ce qui vient d'être dit sur les cornes ou rayons qui jaillissent de la tête du législateur des Juifs nous offre une

transition naturelle à un sujet analogue. Nous voulons parler des couronnes dont on a coutume de ceindre la tête des Saints. Les archéologues modernes parlent souvent de ces couronnes qu'ils désignent sous les noms d'auréoles, de nimbes, de gloires. Le terme de couronnes leur paraît trivial et suranné. La gloire se divise, pour eux, en nimbe et en auréole. Le nimbe n'entoure que la tête, l'auréole environne tout le corps et se confond avec la gloire. A quoi bon, dans ce cas, une pareille division? Pourquoi ne pas se borner à deux termes, dont il est si facile de percevoir la différence? Ces termes sont la couronne et la gloire. Le seul nom de couronne indique la partie du corps où elle se place. Celui de gloire pourrait aussi désigner la couronne, car celle-ci est encore une gloire, mais pour ne pas s'exposer à une confusion, le terme de gloire peut se borner à désigner le cercle de rayons qui environne tout le corps. Ceci posé, et laissant pour le moment de côté le nimbe et l'auréole, nous insérons quelques observations sur la couronne. On verra bien d'ailleurs que nous étions forcés d'user de la vieille langue artistique en cette occurrence.

Théophile Reynaud a fait un curieux livre intitulé : *De pileo.* Il y examine l'origine et la forme de ces couronnes qui sont placées sur la tête des Saints, dans les peintures et les statues. On voit, dit-il, la tête des bienheureux assez constamment couverte de cette espèce d'ombrelle rayonnante *(Umbellà radiante)* comme d'un brillant bouclier. On ne saurait accéder au sentiment de Alemannus qui prétend qu'il ne faut pas toujours y reconnaître une note de sainteté, puisqu'on voit ainsi figurés Salomon et l'empereur Constantin. Reynaud observe très-sagement que plusieurs grecs donnent au grand Constantin le titre de saint. Quant à Salomon, S. Ambroise lui donne le même titre. De son côté Jules Scaliger a cru que cette couronne ou ombrelle, en forme de lune *(Umbellam lunatam)* n'était placée par les païens sur les statues de leurs divinités que pour empêcher les oiseaux de les souiller de leur fiente. Il cite plusieurs témoignages à l'appui de son opinion et pense que de cette coutume des païens est dérivée celle des chrétiens de placer, sur la

tête de leurs statues ou peintures des personnages vénérés, une semblable ombrelle. Reynaud est fort éloigné d'accepter l'explication de Scaliger et il la flagelle comme elle en est digne. Il prouve solidement que cette couronne placée par les païens sur leurs idoles n'était nullement destinée à les garantir des ordures des oiseaux, car, s'ils avaient eu ce but, il aurait fallu les envelopper entièrement de cette armure. Les païens donnaient à ce cercle de gloire le nom de nimbe (1). Ce nimbe ou nuage lumineux était pour eux un emblème et indiquait dans la statue qui en était couronnée quelque chose de céleste et de divin. D'ailleurs encore, ce nimbe couronnait des idoles placées au fond d'un sanctuaire où certes il n'y avait à craindre aucun outrage de la part des oiseaux. Lazius cité par Reynaud pense que les chrétiens adoptèrent avec raison l'usage des idolâtres, en couronnant de rayons la tête de leurs saints. On ne saurait leur faire un crime de cette imitation, car enfin ils employaient à un légitime usage un symbolisme dont avaient abusé les idolâtres pour honorer des divinités mensongères.

Un auteur, Troïlus Malvetius, a prétendu qu'on ne devait mettre une couronne, ou ce qu'il nomme un diadème, que sur la tête des Saints canonisés ou reconnus sous cette qualification, tandis que ceux qui ont été seulement béatifiés devraient être simplement ceints de rayons autour de la tête. Une distinction de ce genre est arbitraire et ne saurait être sérieusement admise. Une différence a aussi été établie entre les noms de couronne et de bouclier ou écu *(Umbella, scutum aut clypens)*. Il y a, ce nous semble dans cette distinction, plus de subtilité que de solidité. Il ne peut se trouver, pour l'artiste chrétien, aucun profit réel, dans une discussion de cette nature. Toute couronne formant un demi-cercle ou demi-lune autour de la tête retrace plus ou moins

(1) On voit ici que ce terme de nimbe remonte et se rattache à l'antiquité païenne. On voit aussi que Reynaud ne veut point user de cette expression, en parlant de cette ombrelle radieuse, dans le sein du christianisme. Toutefois, ce que nous en avons dit ne saurait être une accusation de paganisme contre les archéologues modernes. Ils nous répondraient que puisque l'Eglise a adopté la chose, ils peuvent bien, à leur tour, adopter le nom.

exactement un bouclier ou un écu. Seulement, comme le dit Guillaume Durand que nous avons analysé dans le chapitre II de cette partie, la couronne du Sauveur est distinguée de celle des Saints par une croix qui y est inscrite. Ce serait donc très-mal à propos confondre Jésus-Christ avec les Saints ou les Anges que de peindre ceux-ci avec une couronne crucifère. Le moyen-âge ne s'y est point mépris et depuis que ce caractère distinctif trop dédaigneusement oublié ou rejetté par ce qu'on nomme la *Renaissance* a repris ses droits, l'artiste doit se montrer soucieux d'observer la règle. On sait néanmoins qu'au moment où ces couronnes reproduites sous le nom de nimbes jouissent d'une vogue artistique certainement bien méritée, il se commet des erreurs totalement impardonnables. Ce reproche semblerait-il trop sévère, lorsqu'il est démontré qu'il est très-facile de ne point se méprendre? Le Christ seul, il ne sera pas oiseux de le répéter, porte la couronne ou nimbe crucifère.

Guillaume Durand nous a fourni quelques renseignements sur les patriarches, au sujet des attributs par lesquels l'art doit les distinguer. Il est cependant utile de remarquer que ces rouleaux *(Volumina)* qu'il leur met dans les mains conviennent beaucoup mieux aux prophètes, car les patriarches antérieurs à Moïse n'ont absolument rien écrit. Il est vrai que par ces livres roulés l'auteur entend symboliser l'époque de la loi des figures où la loi chrétienne était, pour ainsi parler, comme roulée et enveloppée en elle-même, *(Implicita erat)*.

Quant aux apôtres, on les peint très-fréquemment dans les églises et un interprète des livres saints s'exprime ainsi: « Salomon plaça douze bœufs à la mer d'Airain. Si, dès-» lors, il lui fut permis de figurer douze bœufs, en un temps » où l'on pouvait craindre certains actes d'idolâtrie, pour-» quoi aujourd'hui ne serait-il point permis de peindre » les douze apôtres dont ces douze bœufs étaient la figure? » Le vénérable Bède, en parlant du temple de Salomon, a fait une observation analogue. Mais d'abord, quant à l'âge qu'il faut donner aux apôtres, nous croyons devoir traduire textuellement un passage de Paquot, dont on appréciera

la profonde justesse : « Les peintres doivent être avertis de » ne pas représenter en vieillards les Apôtres entourant Jésus-» Christ. Il est plus que probable que ces Apôtres étaient » de l'âge de leur maître ou même plus jeunes. Comment » supposer qu'à cette époque ils fussent plus âgés que le » Sauveur, eux qui devaient exercer le ministère évangé-» lique ? » N'y a-t-il pas, en effet, lieu de s'étonner que, par exemple, on représente S. Pierre sous la figure d'un homme de cinquante ou soixante ans au moment où il assiste à la cène du Sauveur? Comment pourra-t-on supposer que S. Pierre aura pu siéger à Antioche plusieurs années, venir ensuite à Rome, y prêcher l'Evangile et y subir le martyre après y avoir siégé encore longtemps? On s'accorde à reconnaître que S. Pierre tint le siége de Rome pendant vingt-cinq ans. Si, du vivant de Jésus-Christ, ce prince des Apôtres était déjà un vieillard, comment pourra-t-on faire concorder l'histoire de sa mission avec ce grand âge? Nous demandons pourtant si telle n'est pas la coutume journalière de la majorité des artistes qui peignent ou sculptent le collége apostolique présidé par le divin Sauveur? Il ne faut pas oublier que la très-grave anomalie signalée par Paquot et à laquelle nous croyons devoir joindre nos réflexions ne peut choquer que dans cette aggrégation des Apôtres autour de leur maître vivant et antérieurement à l'époque où ils se dispersèrent pour évangéliser les nations.

Molanus veut qu'on couvre les Apôtres d'un simple manteau, sans tunique ni toge. La forme de ce manteau est connue par les anciens monuments. Tertullien parle de ce manteau. Il dit que cet habillement est d'une extrême simplicité et qu'il suffit de s'en draper sans aucun soin que de n'en prendre aucun. *(Cum nihil aliud curæ sit quam ne curet).* Il prouve que cet habillement unique convient admirablement au chrétien qui doit être simple dans ses mœurs, et que d'ailleurs les philosophes et ceux qui professent les arts libéraux se contentent d'un seul manteau. On sera bien forcé de convenir que la règle établie d'une manière aussi positive par ce qui vient d'être dit n'est plus qu'une exception presque imperceptible dans la pratique de l'art. Quel

tableau, même de grand maître, ne retrace un apôtre revêtu d'une tunique sur laquelle est plus ou moins heureusement jeté l'antique manteau? En réalité, est-ce une erreur véritablement digne d'anathème? Molanus ni Paquot n'oseraient eux-mêmes répondre par l'affirmative.

Quelques artistes ne donnent aux apôtres aucune espèce de chaussure *(Pinguntur a nonnullis nudipedes)*. S. Bonaventure affirme dans une de ses lettres que J.-C. et les apôtres, ainsi que les disciples avaient constamment les pieds nus. Telle fut, en effet, la prescription du Sauveur. Or il prêchait toujours par l'exemple : « Ne possédez ni » deux tuniques, ni des chaussures. » D'abord qu'on nous permette d'observer en passant que « deux tuniques » en supposent une. Ceci ne peut guère étayer le raisonnement de l'auteur dans le paragraphe précédent. Et puis, en ce qui regarde la chaussure dont il est en ce moment question, l'Evangéliste S. Marc s'accorde avec S. Luc pour mettre à la bouche du saint précurseur du Messie ces paroles si connues : « Je ne suis pas digne de dénouer les » cordons de sa chaussure. » Ceci prouverait invinciblement que le Sauveur n'allait pas nus pieds. Il y a toutefois un moyen bien simple de concilier ces textes qui semblent se contredire. C'est que les *Calceamenta* étaient des sandales qui laissaient à découvert la partie supérieure du pied. C'est ainsi que l'interprète S. Augustin. On n'ignore pas d'ailleurs que les sandales se rattachaient aux pieds par des courroies ou cordons, et cela suffit pour expliquer les paroles de S. Jean-Baptiste. En d'autres endroits des livres sacrés cette chaussure est nommée *Caliga* et c'est le terme le plus propre pour désigner cette partie de l'habillement. L'artiste a donc ici deux écueils à éviter, la chaussure couverte et les pieds absolument nus. La sandale, c'est-à-dire la semelle de cuir ou de bois ajustée et fixée aux pieds par des courroies, constitue cette partie du costume ou habillement historique de Notre-Seigneur et des apôtres. C'est ainsi que sont chaussées les anciennes statues romaines, quoiqu'il y ait des exemples d'une nudité totale des pieds.

Nous terminons ce chapitre par l'indication de chacun des attributs caractéristiques des apôtres. L'artiste chrétien est souvent obligé de faire des recherches pour en avoir une connaissance exacte et il lui sera agréable de trouver cela ici sous la main. Nous rangeons les apôtres selon l'ordre qu'ils occupent dans le canon de la Messe. Pour quelques-uns des apôtres ce caractère ou attribut n'est pas historique, mais seulement conventionnel.

S. Pierre tient de la main droite les clefs symboliques.

S. Paul porte, la pointe en bas, le glaive instrument de son martyre, ou emblême de son ancienne fureur contre les nouveaux chrétiens.

S. André est figuré avec la croix en X sur laquelle il fut attaché.

S. Jacques-le-Majeur est surtout représenté avec le bourdon et les coquilles des pélerins de Compostelle.

S. Jean est peint un calice à la main.

S. Thomas porte la lance dont il fut frappé. On lui donne aussi assez souvent une équerre, parce que dans sa vie écrite par Abdias on lit que cet apôtre s'engagea à bâtir un palais pour Gondofare roi indien.

S. Jacques-le-Mineur est figuré avec le bâton applati du foulon, dont il fut assommé.

S. Philippe tient la haute croix sur laquelle on présume qu'il fut attaché.

S. Barthélemi porte le couteau dont on l'écorcha.

S. Mathieu est peint avec la hallebarde dont on croit qu'il fut percé.

S. Simon tient la scie instrument de son cruel martyre.

S. Jude, surnommé Thadée, porte une hache de laquelle on dit qu'il fut décapité.

Dans la partie où nous décrivons le cycle festival des saints, nous fournissons sur chacun des apôtres des détails agiographiques et artistiques dont la place ne peut se trouver ici.

CHAPITRE IX.

Continuation du même sujet et attributs spéciaux de chacun des degrés de la hiérarchie.

Ainsi que nous l'avons insinué plus haut, certains des attributs qui viennent d'être énoncés sont de purs symboles ou emblêmes, tels que les clefs de S. Pierre, le calice de S. Jean, le bourdon de S. Jacques. D'autres sont les instruments authentiques de leur martyre, d'autres enfin sont uniquement de convention. Mais tous les apôtres furent martyrs et c'est en cette qualité que l'oraison *Communicantes* du canon de la Messe les a inscrits. Il n'y a pas non plus unanimité parfaite sur ces attributs, pas plus que sur les animaux ailés des évangélistes. Aujourd'hui néanmoins on s'accorde assez généralement sur ce point et la figure d'homme ou d'ange est attribuée à S. Matthieu, celle du lion à S. Marc, celle du veau ou taureau à S. Luc, celle de l'aigle à S. Jean, ainsi qu'on l'a vu plus haut, d'après Guillaume Durand. Il résulte de ceci que S. Mathieu et S. Jean sont en possession de deux attributs, en leur double qualité d'apôtres et d'évangélistes. L'artiste saura les discerner, selon la catégorie dans laquelle son œuvre les placera. Il va sans dire que les attributs d'évangélistes sont affectés de préférence à S. Matthieu et à S. Jean quand on les représente isolément. Leur qualité d'écrivains inspirés les rend, pour ainsi parler, supérieurs à une simple mission apostolique, principalement à cause du titre d'évangélistes.

Dans une Cène d'institution de l'Eucharistie, Judas Iscariote est communément peint avec une bourse à la main. Deux autres apôtres furent agrégés au sénat apostolique, après l'Ascension de J.-C. On n'a rien de très-certain sur le genre du martyr du premier et l'on croit que le second fut lapidé. La seconde commémoration de la Messe, avant l'oraison dominicale nomme ces deux apôtres omis dans la

première. Enfin S. Paul qui occupe le second rang parmi les apôtres ne fut associé au collége apostolique que longtemps après l'Ascension du Sauveur. Mais un usage qui remonte au berceau de l'Eglise assigne à cet apôtre le premier rang après S. Pierre.

Nous devons nous borner, pour le moment, à ces aperçus généraux, puisque dans le cycle festival des saints nous aurons à présenter d'amples développements sur chacun des membres de cet auguste sénat, ainsi que nous l'avons déjà dit.

Après avoir suppléé au silence de Molanus et de Paquot en ce qui regarde les attributs caractéristiques assignés par l'art traditionnel aux apôtres, nous poursuivons le plan que nous nous sommes tracé dans ces deux chapitres.

Les évêques sont représentés assis. Cette posture exprime l'autorité qu'ils ont de prononcer des jugements. Ce pouvoir est inhérent à leur mission divine. On les figure ayant la main droite levée, soit pour bénir, soit pour annoncer la parole sainte. Une mitre couvre la tête épiscopale. Il y a ici une importante observation à consigner. C'est que la mitre ne remonte pas aux premiers siècles. On ne la trouve pas indiquée parmi les insignes de l'épiscopat dont le IVe concile de Tolède fait l'énumération. On n'y nomme que l'étole dite *Orarium*, l'anneau, le bâton pastoral appelé crosse. Ce n'est guère qu'à la fin du VIIIe siècle que la mitre semble avoir été affectée aux évêques. Il résulte du fait énoncé que tout évêque antérieur à cette dernière époque ne devrait point être figuré en mitre. S. Ambroise, S. Augnstin, et à plus forte raison S. Denys, S. Saturnin etc., ainsi représentés offrent donc une anomalie chronologique. Il serait mieux, si l'on se piquait d'une rigoureuse exactitude, de ne placer sur la tête de ces anciens pontifes qu'une lame d'or connue sous le nom de *Petalum*. Il est vrai qu'on serait assez en peine de retracer fidèlement ce genre de coiffure épiscopale. Du moins, puisque l'artiste est forcé de caractériser par une mitre l'évêque de ces temps anciens, il devrait figurer cet ornement de tête beaucoup moins élevé que nos mitres

modernes. La mitre, à son origine, fut basse et fermée au sommet. On ne doit pas ignorer que nos nouvelles mitres trop souvent, surtout en France, d'une hauteur démesurée, ne sont qu'une regrettable dégénération. L'artiste éclairé ne placera donc pas sur la tête d'un évêque du IXe ou Xe siècle la mitre des deux ou trois siècles derniers ou de l'époque actuelle.

Cet ornement de tête convient aussi aux abbés, depuis sept à huit siècles. Mais le pape Clément IV leur défend de porter des mitres de drap d'or ou d'argent, enrichies de diamants ou de perles. A Rome, dans les processions où se trouvent des abbés, leur mitre est simplement en toile blanche, et celle des cardinaux en damas blanc.

La crosse, selon le témoignage du concile de Tolède précité, remonte aux temps les plus anciens. L'artiste ne doit pas ignorer que ces premières crosses étaient d'une très-grande simplicité. Ce serait donc méconnaître les traditions du culte chrétien que de mettre dans la main d'un S. Ambroise, d'un S. Augustin, une haute crosse d'or, relevée de pierres précieuses, historiée, ciselée. Dans le principe, ce ne fut qu'un bâton de bois, tout au plus d'un mètre et quelques centimètres de hauteur, dont la partie supérieure était recourbée.

Nous aurons à traiter avec plus d'extension tout ce qui se réfère à ses divers objets, dans la partie de cet ouvrage qui leur est consacrée.

Un supplément au texte de Molanus traite du costume des prêtres, sous le rapport agiographique, lorsque l'art est appelé à représenter un de ces membres de la hiérarchie ecclésiastique. Jusqu'au IVe siècle, les prêtres n'ont rien qui, à l'extérieur, les distingue des laïques. Depuis ce temps, la chasuble a été leur insigne artistique, non point celle dont on use depuis quelques siècles, mais cette *Casula* ample, majestueuse qui couvrait tout le corps. Il est rare cependant que l'artiste figure le prêtre mis au rang des saints, en le revêtant d'une chasuble ancienne ou moderne. Le surplis à larges manches et l'étole pendante distinguent S. Ignace-de-Loyola, S. François-Xavier, S.

Vincent-de-Paul. Les prêtres canonisés avant le XVIe siècle n'ont rien dans leur vêtement qui puisse les faire discerner des saints confesseurs laïques. Les évêques sont toujours restés en possession de la chape qui symbolyse leur caractère de pontifes. Disons que l'étole pendante et non croisée sur le surplis convient parfaitement à tout l'ordre presbytéral, et il ne faut pas se laisser illusionner par l'opinion peu éclairée qui affecterait cette étole exclusivement aux prêtres qui ont charge d'âmes, sous le titre de curés.

Les diacres sont distingués des deux ordres supérieurs par la dalmatique dont un usage presque constant et universel fait revêtir même S. Etienne et S. Laurent qui appartenaient à ce degré de la hiérarchie.

Qu'on ne s'étonne pas de ce qui a été dit sur les Saints de l'ordre des prêtres que rien, dans l'art chrétien, ne distinguait des laïques. La liturgie de Rome ne met dans l'office aucune différence entre les prêtres et les laïques. Quelques liturgies diocésaines de France ont inauguré un commun spécial pour les prêtres. Paquot y applaudit. Mais la mère de toutes les Eglises n'a point jugé à propos d'adopter l'innovation créée par ses filles et le présent ouvrage doit proposer avant tout à l'art chrétien, comme régulateur suprême, l'office romain.

Les docteurs et les confesseurs ont les insignes qui leur sont propres et que les Pères guidés par les livres saints leur ont affectés. Leur attribut principal est un diptyque ou tablette double. On les représente dans l'attitude d'écrivains. Comme plusieurs de ces docteurs ont été pontifes, l'artiste leur attribue le signe caractéristique de ces derniers. Mais cela ne suffirait pas pour exprimer la qualité particulière que l'Eglise leur reconnaît. Au vêtement de pontife vient s'adjoindre le livre ouvert et le style ou la plume.

Sous le nom générique de confesseurs, la liturgie romaine désigne tous les Saints qui n'ont été ni apôtres, ni évangélistes, ni martyrs. Les pontifes et les docteurs appartiennent donc à cette catégorie, mais on vient de voir que, dans l'art, ils sont distingués de tous les autres confesseurs. Ceux-ci donc en général ne sont susceptibles d'aucun type

distinctif. Mais quand l'artiste doit reproduire quelqu'un de ces bienheureux, une étude sérieuse de cette vie sanctifiée lui fournira toujours le moyen de le distinguer des autres par un signe particulier. On pourrait être dans la même incertitude sur les martyrs, les pontifes, les docteurs; car les palmes, la chape, les tablettes ne sauraient suffisamment les distinguer entre eux. L'étude que nous conseillons la fera disparaître.

Les Saintes sont ou vierges, ou femmes, ou veuves. Parmi elles il y a mille nuances de position. L'artiste soucieux de son talent saura bien assigner à chacune son type distinctif. En général, les martyrs de tout sexe ont la palme en main, mais fréquemment surtout pour les Saintes qui ont versé leur sang pour la foi, l'instrument du martyre sert à les faire discerner. Les Vierges non martyres tiennent une branche de lis symbole de la pureté. On leur met aussi à la main une lampe allumée. Cette attribution emblématique est tirée de la parabole des vierges prudentes et des vierges folles. *(S. Matthieu, chap. 25)*. Une couronne de fleurs blanches sied aussi parfaitement à une Vierge inscrite au catalogue des saints. S. Cyprien appelle la virginité une fleur.

Il est d'une haute importance pour les peintres de bien s'instruire sur le costume des religieux qu'ils veulent reproduire sur la toile, d'avoir une connaissance exacte de la forme et de la couleur de l'ordre auquel ils ont appartenu. On n'ignore pas que le P. Hélyot est auteur d'un ouvrage très-curieux où tous ces divers costumes sont fidèlement retracés. Un trop grand nombre d'artistes, surtout depuis un siècle, ont produit des œuvres où l'ignorance de ces notions intimement liées à leur profession se manifeste d'une manière très-déplorable. Nous aurons, dans la suite de ce travail, plus d'une occasion de stigmatiser ces bévues. La beauté du coloris, la correction du dessin ne sauraient racheter d'aussi coupables écarts. C'est bien ici le cas de rappeler cette maxime aussi ancienne que le monde : Le vrai seul est beau.

Nous avons cru placer convenablement à la fin de ces

notions générales, quelques observations qui ne sortent pas, il est vrai, de la catégorie qui nous occupe en ce moment, mais qui ne sont applicables qu'à certains cas beaucoup plus rares. Il nous semble qu'on ne s'est pas assez, jusqu'à ce moment, mis en peine de s'instruire sur les insignes de la suprême dignité pontificale. Aussi presque dans toutes les peintures et autres formes de l'art on commet, sur ce point, des erreurs dont il serait très-facile de se préserver avec un peu d'étude.

Le pape est distingué des autres évêques dont il est le chef par un costume qui lui est propre. Ce vêtement papal, ces insignes qui l'accompagnent ont varié selon le temps. Aucun artiste sérieux ne s'est jamais avisé de couvrir le chef de S. Pierre de la tiare. Mais on s'est rarement fait faute de placer ce diadème pontifical sur les successeurs immédiats de ce prince de l'apostolat. Or, il est bien certain que beaucoup de ces premiers papes n'ont jamais connu ni porté la tiare, autrement dite règne. *(Regnum).* Puis enfin quand la tiare est devenue l'insigne de la papauté, elle n'a pas été tout de suite ce qu'elle est aujourd'hui une triple couronne, d'où elle a pris le nom de trirègne. *(Triregnum).* Il est donc utile de se rendre compte de ces phases successives pour ne pas s'exposer à des anachronismes artistiques.

On tient assez généralement que le premier pape qui ait porté une tiare couronnée est S. Hormisdas. Quelques auteurs prétendent que c'est son prédécesseur Symmaque. Ce dernier fut élu en 498, le premier en 514. Une seconde couronne fut ajoutée à la tiare par Boniface VIII. C'est l'opinion la plus commune. Enfin, Urbain V y en ajouta une troisième; c'est alors que le *Règne* devint un *Trirègne.* Le premier de ces pontifes fut élu en 1294, le second en 1362. Il s'agirait donc de consulter la chronologie des papes pour peindre avec exactitude la tiare par laquelle on veut caractériser un pape. Depuis que cet ornement de tête porte deux et trois couronnes, il n'y a qu'un seul pape canonisé, S. Pie V. Il l'a été en 1710. De ce qui vient d'être dit, il résulterait que le seul pape S. Pie V devrait être reproduit

par l'art, avec la triple couronne. Mais il arrive assez souvent que dans un sujet religieux où plusieurs personnages figurent, on ait à peindre un pape non inscrit au catalogue des Saints. Si l'artiste est désireux d'observer le costume de l'époque, il pourra suivre l'indication qui vient d'être établie et son œuvre n'en sera que plus méritoire.

On ne manquera pas d'objecter que, pour la forme de la tiare, il doit être permis d'user de la concession faite par nous-même relativement à la mitre. C'est bien là, en effet, ce qui se pratique journellement à l'égard de S. Léon Ier, de S. Grégoire-le-Grand, etc. Nous avouons que cet usage semble être devenu une loi et qu'il est rare de voir ces saints papes figurés sans la tiare à triple couronne, qui rigoureusement ne pourrait convenir qu'à un seul, S. Pie V. Nous sommes bien éloigné d'outrer les exigences de l'histoire, mais nous pensons qu'il n'est pas inutile de les exposer.

Il n'est point possible de nous montrer aussi indulgents en ce qui regarde la croix papale. C'est un préjugé généralement répandu en deçà des Alpes que cette croix est à trois croisillons ou traverses. Or, jamais, en aucun siècle, en aucune circonstance, la croix portée devant le Souverain-Pontife, comme signe de la suprême juridiction, ne fut ainsi configurée. Cette croix a toujours été ce qu'elle est aujourd'hui, c'est-à-dire à une seule branche transversale et ornée de l'image du Christ. En quelques circonstances, le pape tient de la main gauche une croix tréflée montée, sur une hampe, comme la première, mais celle-là n'est point ornée du Christ. C'est la seule différence qui existe entre les deux. Qu'il est néanmoins fréquent de voir sur un tableau, une gravure, une lithographie, cette croix imaginaire à trois croisillons ! Ici la coutume ne peut servir de justification. L'on ne peut invoquer des vitraux peints au moyen-âge ou depuis la renaissance, des monuments de tout genre où serait figurée cette croix imaginaire. L'artiste en les reproduisant, ne saurait être accusé d'une altération dogmatique, mais du moins il serait blâmable de peindre, sculpter, graver.... une chimère. Celle-ci est nommée par un auteur romain : Une fantaisie de peintre.

La croix à double branche est considérée comme l'insigne des patriarches. Celle-ci est réelle et d'origine orientale. Le croisillon supérieur n'est autre chose que l'inscription qui fut placée sur la croix du Sauveur. On ne serait pas néanmoins en droit de mettre à la main du saint qui aurait été patriarche ou archevêque une croix à double branche en guise de crosse. Une croix ainsi faite figure principalement sur l'écusson de ces prélats et en règle générale, n'est point portée devant eux. Ce n'est point ici le lieu de spécifier quelques exceptions.

CHAPITRE X.

Précis historique sur les matières servant de champ ou de fond à l'iconographie chrétienne.

L'Eglise n'a jamais fait de prescription relative au champ sur lequel doivent ou peuvent être peints ou sculptés les sujets religieux. L'art a donc constamment joui de la plus grande latitude à cet égard. Nous eussions pu nous borner à cette indication. Mais il nous a semblé intéressant de recueillir, sur cet objet, quelques notions qui, il est vrai, sont plus spécialement du domaine historique de l'art. Aussi nous n'avons pas la prétention de l'envahir et le titre de ce chapitre désigne clairement qu'il ne s'agit ici que d'un coup-d'œil rapide, tel que notre plan peut en être susceptible.

Pour procéder avec ordre, dans ce précis, nous parlons: 1o de la peinture murale dans tous les genres; 2o de la tapisserie à sujets religieux; 3o de la peinture sur verre; 4o de la peinture sur toile ou tableaux meubles; 5o de la statuaire et reliefs.

1o On a déjà vu que la peinture ou imagerie chrétienne a son berceau dans les catacombes. Or, c'est sur la pierre, sur les parois de ces galeries souterraines que les premiers disciples du Christ, à Rome, peignirent ou sculptèrent des sujets relatifs à leur foi. Nous avons fait connaître les sujets favoris de ces premiers linéaments de l'art religieux, d'après M. Raoul-Rochette qui a parfaitement résumé tout ce qu'en ont dit les Aringhi, les Bosio, etc., et qui en a fait lui-même une étude consciencieuse. Quand le christianisme put s'épanouir sur le sol, après avoir en quelque sorte germé sous terre, la tradition ne pouvait se rompre, et ce qui s'était pratiqué dans les arènes hospitalières dut se reproduire dans les temples qui surgirent de toutes parts. Il est vrai qu'il n'est guère possible d'apprécier le caractère artistique de ces primitives compositions, parce que le temps

les a dévorées et qu'il en reste en ce moment de très-minimes vestiges. Nous n'avons ici d'ailleurs que le fait à constater et il est historiquement prouvé que dans les siècles immédiatement postérieurs aux persécutions des empereurs idolâtres, et sans interruption jusqu'à nos jours, la peinture murale est constamment entrée plus ou moins dans tous les systèmes d'ornementation des édifices religieux. Lorsque ce genre d'iconographie qui, pendant plusieurs siècles, s'était borné à quelques dessins linéaires, nombreux sans doute, mais peu étendus, eut pris un plus vaste champ et voulut se développer en grandes et larges pages, les parois des temples furent disposées pour recevoir ces importantes créations de l'art. C'est alors qu'apparurent les fresques, autrement jadis orthographiées fraisques. C'est en Italie, comme l'indique l'étymologie *Fresca*, que se firent ces premiers essais qui, à ce qu'on prétend, ne furent qu'une renaissance de l'antique art païen. On n'en rencontre des exemples remarquables que dans le XIIe siècle. Ce furent principalement les voûtes des grandes églises qui reçurent ce genre de décoration. La cathédrale d'Albi est un des plus magnifiques monuments de cette nature que nous ait transmis le moyen-âge. Ce n'était que sur ces grandes surfaces qu'une église d'ordre dit gothique pouvait recevoir ces poëmes peints. L'ornementation architecturale de ces édifices ne permettait point de les placer sur des parois, si ce n'est dans des fonds de chapelles. Les églises de style grecoromain, comme le sont la plupart de celles de l'Italie, présentaient de bien plus grandes facilités. C'est en effet dans cette contrée que se font admirer les plus grandes et les plus belles fresques. Qui n'a pas entendu exalter la fresque du jugement dernier peinte au Vatican par Michel-Ange Buonarotti? Quelques chefs-d'œuvre, en ce genre, se font admirer à Paris dans les églises des Invalides, du Val-de-Grâce, de S. Sulpice et quelques autres. Nous n'avons point à parler ici d'un nouveau procédé appelé à perfectionner cette noble partie de l'art religieux, d'autant plus digne de notre sympathie qu'elle continue la chaîne de l'antique tradition.

Il est une autre sorte de peinture murale qui nous a été incontestablement transmise par l'antiquité païenne. C'est celle qu'on nomme mosaïque. Les couleurs de la fresque s'appliquent sur un lit de chaux dont le mur vient d'être récemment enduit, ou, selon le nouveau procédé, sur le mur imbibé de cire, chauffé, au contraire, par un feu ardent qui l'y fait pénétrer. La mosaïque s'exécute avec des cubes plus ou moins exigus de pierres diversement colorées, de marbres, de verres que l'on incruste sur le mur et que l'on unit par un ciment ou un mastic. Il en résulte des tableaux d'une solidité presque indestructible et inaltérable. Les églises d'Orient furent les premières qui admirent cette décoration, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur. L'Occident en hérita, mais ce fut encore l'Italie qui s'appropria, presque d'une manière exclusive, ce système si riche d'imagerie sacrée. Nous n'avons pas besoin de rappeler que la basilique de Saint-Pierre du Vatican est, sous ce rapport, d'une richesse inexprimable. Un des plus beaux morceaux de ce genre est la mosaïque de Giotto faite vers la fin du XIIIe siècle et représentant la barque de Pierre agitée par les flots. Le fronton de la nouvelle basilique en est décoré. Cette œuvre ornait l'ancienne église de Saint-Pierre. La peinture en mosaïque n'est ordinairement que la reproduction d'un tableau et l'on choisit toujours ce qu'il y a de plus estimé parmi les œuvres des grands maîtres. On est obligé de reconnaître que cet art est à peu près complétement négligé en France. Il serait difficile de citer quelque exemple un peu remarquable d'une mosaïque servant de décoration à l'un de nos temples chrétiens dans notre patrie.

2o Il a été dit un mot des tapisseries dont S. Paulin, évêque de Nole, orna l'église placée sous le vocable de S. Félix. Grégoire de Tours fait mention de ce genre de peinture dans les édifices sacrés. Les Grecs nommaient ces tapisseries ou tapis *stroma*. Etait-ce simplement des toiles peintes de divers sujets ou de couleurs variées, ou bien des étoffes tissues telles qu'on les connaît en Europe, depuis un grand nombre de siècles? Il est certain qu'au moyen-âge on décorait les églises de tapisseries peintes en tissu. On en conserve

encore quelques-unes, mais assez généralement l'art profane avait, pour ainsi parler, le monopole de l'art stromatique. Il y avait surtout loin de ces anciennes productions à la magnificence et à la beauté des produits des Gobelins. Ce qui sort de cette dernière manufacture est d'un prix trop élevé pour que nos églises puissent y atteindre. Ici, comme pour la mosaïque, on ne reproduit que des peintures exécutées déjà sur la toile.

On peut classer dans cette catégorie les admirables vêtements sacerdotaux dont quelques trop rares types ont échappé aux injures du temps ou à ce fléau plus redoutable encore et qu'on a si justement flétri de l'appellation de Vandalisme. Que sont devenues ces chapes, ces chasubles, ces dalmatiques historiées dont l'antiquité chrétienne et le moyen-âge revêtaient les ministres des saints autels? Une chape était souvent un tableau où se déroulait une légende, une narration biblique brodée en soie, en or, en argent, en pierreries.

3o Personne n'ignore qu'une des plus brillantes décorations des édifices sacrés est le verre peint. On présume bien que nous ne venons pas ici nous engager dans une épineuse discussion sur l'usage du verre, du temps des Grecs et des Romains. Toujours est-il certain que du moins dès le VIe siècle les fenêtres vitrées, dans les églises, étaient connues, puisque Grégoire de Tours le dit de l'église de Saint-Julien, dans sa ville épiscopale. Fortunat, évêque de Poitiers, au VIIe siècle, trouve à peine des expressions assez riches pour communiquer son admiration sur les verres des fenêtres de la cathédrale de Paris. Dans le même siècle, S. Philbert, fondateur de la célèbre abbaye de Jumiéges, fit garnir de verre les croisées de son cloître. Mais il ne peut être ici question de vitraux même peints d'une couleur quelconque, puisqu'il en fait ressortir l'avantage d'une grande clarté pour s'adonner à la lecture. On se figure aisément que ces vitres n'étaient autre chose que de minimes fragments de verre enchassés dans les ouvertures proportionnées, mais dont la multiplication dans une seule baye pouvait laisser pénétrer beaucoup de jour. Ce ne saurait avoir beaucoup d'analogie

avec les verrières scintillantes de mille couleurs que le progrès amena plus tard. Mais encore il ne faut pas confondre ces dernières avec les vitraux peints dont nous voulons parler et qui remplacèrent les antiques peintures murales dont il a été fait mention. Pour fixer l'époque de l'invention de la peinture sur verre, il ne faut pas se borner à rechercher celle de l'introduction de ce genre d'imagerie dans l'art chrétien. Le secret de fondre les couleurs dans la matière vitrée était sans nul doute connu des anciens romains. Ce fait est constaté. Mais il n'est pas facile de préciser l'époque où les vitraux peints de divers sujets religieux vinrent s'installer dans nos basiliques. On peut cependant avec certitude en reculer la date jusqu'au XIe siècle. Ce ne furent, si l'on veut, que des essais plus ou moins heureux, mais au XIVe siècle cet art était arrivé à son apogée. Pendant plus de trois cents ans il enfanta les plus étonnantes merveilles dont nos vieilles églises de France que le temps a respectées étalent encore avec un juste orgueil les magnificences sacrées. Dans ces siècles de foi, la verrière d'église était, s'il est permis d'employer ce terme, le catéchisme rayonnant des populations avides d'enseignements religieux. Les peintures murales, les tapisseries des siècles précédents n'avaient pu atteindre à cette magie de prédication catholique par la vue.

Comment a disparu de nos temples cette ornementation si splendide qui récréait et ravissait les yeux du corps, tout en illuminant les intelligences? Il faut le demander à ce qu'on se complait à nommer la *renaissance* des arts. Le retour au style architectonique de la Grèce et de Rome devait nécessairement amener la suppression de ces immenses rosaces, de ces hautes et larges fenêtres à meneaux où s'étalaient ces peintures diaphanes. Cependant, malgré les ravages incessants du temps et des révolutions, la France possède encore de magnifiques restes de la vitrerie peinte. Nos cathédrales de Bourges, de Rouen, de Chartres, d'Auch, de Strasbourg, de Metz, de Reims, de Soissons, ainsi que plusieurs anciennes abbatiales et simples églises paroissiales se font justement admirer par leurs verrières historiées. Ce n'est pas ici le lieu de faire l'inventaire de nos richesses en

ce genre. Nous dirons seulement qu'il est à regretter que la grande et belle église métropolitaine de Paris ait été dépouillée, dès le XVIe siècle, des vitraux peints qui lui avaient été légués par les siècles antérieurs. L'époque de cette indigne spoliation, pour céder la place à des verres unis, peut étonner, mais n'en est pas moins consacrée par l'histoire de ce monument. Les trois magnifiques rosaces des portails de l'Occident, du Nord et du Midi furent seules épargnées. Néanmoins, Paris possède encore sa gracieuse sainte chapelle nouvellement restaurée, et les églises de Saint-Gervais, de Saint-Etienne-dn-Mont conservent aussi, avec amour, de très-beaux restes de cette imagerie transparente.

Depuis que l'art chrétien du moyen-âge a été réintégré dans les honneurs dont il n'aurait dû jamais être desbérité, plusienrs tentatives ont été faites pour redonner la vie à cet art pour lequel l'Eglise a montré tant de prédilection, dans les siècles de foi. Divers temples chrétiens ont été décorés de ces productions nouvelles, notamment, à Paris, Saint-Germain-l'Auxerrois. Longtemps on a cru faussement que le secret du verre peint s'était perdu. Les exemples qui viennent d'être cités prouvent éloquemment que l'industrie moderne peut égaler, sinon même surpasser celle des anciens peintres verriers. Reste maintenant à décider si l'architecture greco-romaine peut accueillir, sans disparate, cette ornementation. Nous n'avons pas mission de résoudre le problème. Nous croyons pourtant qne les vitraux historiés peuvent aujourd'hui s'adapter à des fenêtres en plein cintre, aussi bien qu'aux fenêtres ogivales et à meneaux du style dit gothique. La nouvelle vitrerie graphique procède par des pièces ou tables beaucoup plus grandes que les anciennes et surtout exigeant de moins nombrenses armatures. Le grand vitrail peint qui est placé au fond de l'abside occidentale de Saint-Pierre du Vatican ne produit pas un moins bel effet que dans une de nos vieilles églises du moyen-âge. Nous finissons en faisant observer que la capitale du monde chrétien présente infiniment peu d'ornementations inconographiques de cette nature, mais qu'elle y supplée, d'autre part, au moyen de ses mosaïques.

4o En mentionnant les peintures primitives dont nous parlent les anciens auteurs, il était superflu de prévenir qu'il s'agissait à peu près exclusivement d'iconographie murale. On serait neanmoins porté à croire qu'on avait, en ces temps-là, quelque idée des tableaux mobiles et portatifs. Ceux-ci ne pouvaient être que des tissus peints. Ainsi Anastase parle de certaines tringles ou pièces transversales et isolées placées devant l'autel et auxquelles étaient appendues des images. Ce document se trouve dans la vie du pape Etienne IV. Dans celle de Adrien Ier, cet auteur nous apprend que ce dernier pontife fit placer trois images sur ces mêmes tringles. Ces papes ont régné à la fin du VIIIe siècle et au commencement du IXe. Les bannières qui remontent aux premiers siècles nous en fournissent une nouvelle preuve. L'Eglise a donc connu très-anciennement les images auxquelles on pourrait donner le nom de flottantes. Ne sont-ce point là comme les premiers rudiments de l'art graphique sur toile? Mais il y a encore ici bien loin de ce que nous appelons des tableaux, dans la stricte acception du terme. On ne saurait rencontrer aisément des exemples de ce mode de peinture mobile pour les églises, antérieurement à l'époque de la découverte faite ou bien renouvelée, par Jean Van Eick, dit Jean de Bruges. Cet artiste du XVIe siècle vint à bout de fixer les couleurs sur la toile et d'autres matières, par le moyen de l'huile. Nous n'avons point à nous préoccuper ici de l'opinion de Walpole qui en fait remonter la découverte au XIIIe siècle, en Angleterre. Dès qu'il fut facile aux artistes de peindre dans leurs ateliers et d'en transporter ensuite leurs œuvres dans les églises, les palais, etc., la peinture murale fut à peu près délaissée. Bien pis encore, on la méprisa, on la reconnut indigne d'orner nos temples et on la recouvrit d'un ignoble badigeon. Les grandes et petites toiles bordées de riches cadres envabirent les églises. Ce genre d'ornementation ne pouvait guères s'harmoniser surtout avec l'architecture ogivale dont elle rompait disgracieusement les lignes. Les deux parois libres des chapelles pouvaient à peine l'admettre. Les tableaux sont beaucoup moins en désaccord avec l'architecture moderne et peuvent

encore assez avantageusement couvrir de grands espaces. Mais on avouera que leur place ne peut être assignée sur les pilastres d'ordres grecs ou romains et encore moins sur les colonnes. Les grands tableaux qui surmontent les stalles du chœur de Notre-Dame-de-Paris y sont supportables parce que cette partie de la basilique est entièrement fermée sur les deux flancs latéraux et qu'aucune arcade n'y apparaît. Les chapelles sont donc à peu près exclusivement les emplacements comme naturels des tableaux mobiles et à cadres, ainsi qu'il a été dit. Nous devons pourtant ajouter que des peintures murales y seraient encore préférables. Quant aux églises d'un ordre inférieur qui sont les plus nombreuses, et principalemet dans celles qui ont été construites selon le goût moderne, les tableaux mobiles offrent l'ornementation iconographique la plus facile et la moins dispendieuse.

5o La statuaire et la glyptique ont concouru moins anciennement à la décoration des édifices sacrés. Les premiers siècles de l'Eglise étaient trop rapprochés de l'époque païenne, et, en un temps où la glyptique de l'idolatrie était encore debout, les chrétiens se gardaient de l'installer dans le sanctuaire du vrai Dieu. La statuaire surtout avait joué un grand rôle dans la théurgie grecque et romaine. Ainsi donc, point de statues ni de bas-reliefs au service du christianisme naissant. Aujourd'hui même encore les églises orientales s'accordent à n'admettre que des images proprement dites et repoussent toute sorte de statues. C'est à tel point qu'on n'y voit aucun crucifix en relief. La figure du Christ en état de crucifixion est exclusivement représentée en peinture de tout genre sur la croix. Ce n'est pas à dire, néanmoins, que la répulsion de ces chrétientés lointaines soit fondée sur une réprobation dogmatique et que l'Eglise romaine ait jamais proscrit la statuaire et la glyptique comme indignes d'orner la maison du Seigneur. Dès que la liberté eût été rendue au christianisme, nous voyons l'empereur Constantin élever, en l'honneur de Jésus-Christ et des Apôtres, plusieurs statues. Cette branche importante de l'Iconographie religieuse se multiplia très-lentement, dans les siècles subséquents. Rome cultiva beaucoup moins que d'autres con-

trées l'art de la statuaire pour ses temples. Molanus présume qu'il en fût ainsi à cause des nombrèuses statues profanes dont les tombeaux étaient décorés dans les églises. Si la statuaire sacrée y eût prodigué les Saints, continue-t-il, on eût pu difficilement distinguer les premières statues de celles-ci. La piété des peuples aurait pu être trompée. Nous devons dire qu'au moyen-âge, pendant que l'intérieur et l'extérieur des édifices sacrés voyaient se déployer le plus grand luxe, en ce genre, dans notre France, en Angleterre, en Allemagne, dans les Pays-Bas, on était fort économe de cette ornementation en Italie. Aussi est-ce à la même époque que la peinture y enfanta un si grand nombre de merveilles, qu'elle y produisit les maîtres de l'art, tandis que la statuaire et la glyptique n'y jetèrent que quelques étincelles. On n'ignore pas que Michel-Ange est à peu près le seul qui ait uni dans sa personne ces deux formes de l'art iconographique, dans sa plus noble expression.

Il ne nous appartient pas de prononcer sur la préférence qui doit être accordée à l'une de ces deux formes, pour l'imagerie religieuse, encore moins sous le rapport du mérite artistique. On conviendra pourtant avec nous que la peinture est beaucoup moins bornée que la statuaire pour retracer les mystères du christianisme, les faits bibliques, pour remplir, en un mot, cet office de prédication peinte qui entre dans le domaine des beaux-arts.

La glyptique qui comprend la sculpture en relief a un champ presque aussi vaste que la peinture. Elle est admise dans l'art chrétien, et le moyen-âge nous a légué des œuvres admirables élaborées sur la pierre, le marbre, le bois, les métaux. On cite, en ce genre, les stalles du chœur de la cathédrale d'Amiens. On peut y classer les boiseries sculptées du chœur de Notre-Dame-de-Paris. Une église paroissiale de cette ville, Sainte-Elisabeth, possède, en riche sculpture sur bois et distribuée en cent panneaux, l'histoire de l'ancien et du nouveau testament. Cette œuvre est des premières années du XVIIe siècle et ornait l'église abbatiale de Saint-Vaast, d'Arras. Notre siècle, il faut bien l'avouer, est singulièrement arriéré, dans cette branche de l'art chrétien.

Toutes nos découvertes en matière plastique, le carton-pâte, le carton-pierre, l'ivoire liquéfié et tant d'autres ne sont pas destinées à glorifier notre époque. Le plâtre a produit néanmoins dans la statuaire et la glyptique quelques œuvres estimables.

En général, pour ce qui regarde le premier de ces arts, les statues représentant la sainte Vierge en sont l'expansion la plus ordinaire. Nous n'avons point à parler, en ce moment, des crucifix de toutes dimensions qui appartiennent à cette catégorie de l'art chrétien. Selon les règles de l'Eglise, cette image de Jésus sur la croix doit être rigoureusement sculptée ou ciselée en relief détaché et appliquée sur la croix, lorsqu'elle est placée sur un autel où doit être célébré le saint sacrifice. Cette image peinte ou sculptée sur un relief fixe ne pourrait suffire. Cette règle seule est une consécration positive de l'art de la statuaire au service du culte catholique.

Nous n'avons point à nous occuper ici d'une foule d'autres moyens qui sont à la disposition de l'Iconographie chrétienne, tels que les émaux, les médailles, la miniature sur peau de vélin qui prit une si grande extension dans le moyen-âge. L'imagerie catholique n'a presque pas d'horizon qui la borne. Il ne nous est permis par notre plan que de traiter l'art strictement liturgique, c'est-à-dire l'art qui se rattache au culte public, car nous ne pouvons avoir la présomptueuse pensée de tracer une histoire de l'art chrétien, sous toutes ses formes d'expansion. Nous l'avons déjà dit en ouvrant ce chapitre.

INSTITUTIONS

DE

L'ART CHRÉTIEN.

DEUXIÈME PARTIE.

CYCLE FESTIVAL ET HISTORIQUE DE N.-S.-J.-C.

CHAPITRE PREMIER.

Naissance et enfance du Sauveur.

Il nous a semblé plus rationnel et plus méthodique de suivre l'ordre des évènements de la vie de l'Homme-Dieu que de nous conformer scrupuleusement, surtout pour le début, au Calendrier des festivités. Si nous n'adoptions pas cette marche, notre présent chapitre devrait parler de la Circoncision et notre cycle artistique se terminerait à la Nativité du Sauveur. L'ordre que nous avons adopté est d'ailleurs en harmonie parfaite avec l'année ecclésiastique qui s'ouvre, non point au premier janvier, mais au premier dimanche de l'Avent.

Dans la première partie, il a été dit plusieurs choses qui sont relatives à la représentation du mystère de la naissance du Verbe incarné. Il serait inopportun de les répéter. Nous devons donc nous borner ici aux détails qui doivent compléter les notions générales.

On doit se garder de confondre l'enfantement de la sainte Vierge avec la naissance de Jésus-Christ. L'art peut traiter à part chacun de ces deux sujets qui, au fond, sont identiques, mais qui artistiquement parlant sont séparés. Il est assez rare que le premier de ces sujets soit traité et surtout soit exposé dans une église. Il ne peut donc s'agir, en ce moment, que du second.

L'Evangile nous apprend que Marie, accompagnée de S. Joseph, se rendit de Nazareth à Jérusalem, pour s'y faire inscrire, en exécution des ordres de l'empereur des Romains. La Vierge-Mère était à deux lieues de la capitale de la Judée, dans la petite ville de Bethléem. Ne pouvant trouver un logement dans l'hôtellerie, elle se réfugia dans un lieu auquel le texte sacré donne le nom de *præsepium*. Du moins, il y est dit que la Mère posa le nouveau-né dans la crèche, *in præsepio*. Etait-ce une étable ordinairement munie d'une crèche ou mangeoire, ou bien un lieu ainsi nommé? C'est ce qu'il n'est pas aisé de déterminer. Cette crèche était-elle dans une étable? Les Pères de l'Eglise ne l'ont pas cru, ou, du moins, selon eux, ce n'était point une étable bâtie à côté d'une maison, suivant la coutume, mais bien une caverne creusée dans le tuf qui est la nature du sol de Bethléem. S. Jérôme nomme cette grotte *parvum terræ foramen*, une petite excavation dans la terre. Eusèbe, dans la vie de Constantin, donne à ce lieu le nom de *antrum*, un antre. Origène va jusqu'à déclarer formellement que l'on montrait, de son temps, la grotte ou caverne dans laquelle Jésus-Christ vint au monde, et que les peuples s'y rendaient en foule pour vénérer le berceau du Rédempteur. Benoit XIV qui nous fournit ces documents, dans son inestimable traité des fêtes, se rallie à cette opinion si bien fondée et l'on conviendra que l'autorité d'un si grand pape est d'un poids grave.

Un peintre instruit ne saurait donc être dans l'hésitation sur ce point. Il ne représenterait pas ce lieu, conformément à ce vieux cantique cité par Molé, dans son livre des *Erreurs des peintres :*

Quatre fourches en quarré
L'une sur l'autre panchantés
Sous un plancher bigarré
De tous costez chancelantes
Estoient les quatre pilliers
De ce tant heureux repaire
Où les anges à milliers
Ont vu la Vierge estre mère.

C'est bien là pourtant ce que retracent assez habituelle-



ment les tableaux de la Nativité du Sauveur. Est-ce une erreur condamnée? Il serait téméraire de répondre affirmativement. Mais on vient de voir que cela ne s'accorde point avec la vieille et respectable tradition. Faudra-t-il absoudre avec la même générosité les artistes qui font de cet asile un palais ruiné? Non, à coup sûr, Bethléem, une des plus chétives des villes de Juda, n'avait ni palais en ruine, ni palais debout. Mais ne faut-il pas qu'un peintre habile dans l'architecture fasse preuve de ses connaissances variées? En admettant que cette petite satisfaction lui soit permise, il ne devrait pas négliger la couleur locale. Les tronçons de colonne corinthienne ou de tout autre ordre grec devaient être, surtout à cette époque, à peu près introuvables près des rives du Jourdain.

Quant à la crèche, l'artiste jouit d'une plus large liberté. On ne peut savoir précisément si elle était fixée aux parois de la grotte ou si c'était une mangeoire mobile en supposant toujours que le terme *præsepium* ne désigne pas un lieu, un réceptacle de ce nom. Molé estime que le *præsepium* de l'Evangile était un lieu connu sous cette dénomination, car lorsque l'ange dit aux bergers : « Vous trouverez l'enfant *in præsepio,* » cette désignation aurait été fort vague. Il y avait probablement, à Bethléem, plus d'une crèche et plus d'une étable. La justesse de ce raisonnement est évidente.

La présence de Joseph dans le lieu où Jésus vient de naître n'est pas répréhensible. Elle le serait, si le tableau figurait l'accouchement de Marie, mais on a vu qu'il s'agit ici de Jésus né.

Arrivons au bœuf et à l'âne. Il est certain que depuis les premiers siècles, on a constamment figuré ces deux animaux dans le lieu natal du Sauveur. Et pourtant l'Evangile n'en dit pas un mot, ce qui est utile à noter, en faveur de ceux qui ne lisent pas les textes sacrés. Cette croyance provient de ce passage du prophète Isaïe : « Le bœuf a connu « son maître et l'âne la crèche de son Seigneur. » (Chap. Ier v. 3). Le prophète Habacuc a dit aussi : « Seigneur tu seras « connu entre deux animaux. » (C. III Int. 70). Plusieurs écri-

vains ont attaqué cette tradition. Elle est cependant appuyée sur de très-graves autorités que cite Benoit XIV. S. Jérome, S. Grégoire de Nazianze, S. Grégoire de Nysse, Prudence et d'autres que cite Baronius font plus que contrebalancer les négations de leurs adversaires. Ces derniers se fondent sur ce que cette tradition ne remonte pas au-dela du V[e] siècle. Mais, quand il en serait ainsi, on ne saurait probablement y voir une nouveauté. Or cette allégation est fausse. Le bœuf et l'âne figurent dans les peintures des Catacombes. On les voit dans une peinture sur verre ou émail antique du musée Victorien. Ayala, dans son *Pictor christianus*, accepte cette tradition. Benoit XIV s'y rallie pleinement. Que veut-on de plus? Laissons les rigides puritains de l'art chrétien se livrer à leur classique rationalisme et ne les imitons pas.

Une Nativité de Sauveur présente toujours des bergers qui viennent visiter lo divin enfant, d'après l'avis qui leur en fut donné par l'ange. Ici, les peintres donnent un libre essor à leur imagination. Ces bergers sont accompagnés de bergères. Les uns et les autres apportent des présents. Ils se prosternent devant le nouveau-né. Le texte sacré dit une seule chose, c'est que les pasteurs se hâtèrent de venir à Bethléem et qu'ils trouvèrent d'abord Marie et Joseph, puis l'enfant couché dans la crèche, et qu'enfin ils reconnurent la vérité de ce que l'ange leur avait annoncé. Les bergères, les présents, l'adoration, tout cela est ajouté au récit du livre sacré. On ne saurait pourtant l'improuver, lorsqu'il y a sobriété dans ces accessoires et une vraie intelligence de la gravité qui doit présider à une pareille scène. Le nombre de ces bergers (dont Origène et quelques auteurs ont voulu faire non des pâtres, mais des anges protecteurs des provinces) ne serait, en réalité que de quatre, si l'on s'en rapportait à co qu'en dit un vieux manuscrit grec et anonyme cité par Casaubon. Leurs noms seraient : *Misaël*, *Achaël*, *Stephanos et Cyriaque*. Toutefois, l'église bâtie à l'endroit même où l'on croit que l'ange apparut à ces gardiens de troupeaux était nommée : *L'Eglise des trois bergers*. Benoit XIV admet ce nombre de pasteurs. Quand à l'église, il

n'en existe plus que des ruines. Aujourd'hui encore, les arabes professent une grande vénération pour ce lieu. Ils n'oseraient pas y couper les arbustes ni les herbes. Ils y apportent même de l'encens qu'ils y brûlent et y allument des lampes.

Ce qui vient d'être dit nous conduit naturellement à une autre scène sur laquelle les peintres se sont exercés. Nous voulons parler de l'apparition de l'ange aux bergers. Trop souvent, on pourrait même dire presque toujours, on unit ce fait particulier à la Nativité même du Sauveur. L'artiste fait donc planer sur la crèche de Bethléem une multitude d'esprits célestes qui chantent : *Gloria in excelsis*, au moment où les bergers visitent le divin enfant. Or cette confusion de deux faits évangéliques séparés est-elle à l'abri de tout reproche? L'apparition n'eut lieu qu'à une certaine distance de la grotte où le Sauveur vint au monde. Le texte parle d'un ange dont l'aspect était radieux et qui frappa de terreur les bergers. Quelques auteurs ont prétendu que c'était Gabriel, le même archange qui avait été député vers Marie pour lui annoncer le mystère de l'Incarnation. Quoiqu'il en soit, une multitude d'anges, selon le texte, environna le premier, et tous ensemble chantèrent le céleste cantique. L'imagination de quelques artistes leur a suggéré l'idée de représenter un grand orchestre où les esprits bienheureux jouent de toute sorte d'instruments. Molé improuve tout cet attirail musical. Pourquoi une improbation aussi absolue? Ce chœur d'instrumentistes ailés n'est pas, il est vrai, justifié par le texte rigoureusement compris, mais cela, de nos jours surtout, a bien quelque mérite. Nous pouvons du moins apprendre sur les vitraux qui retracent ce concert idéal la forme des instruments dont on usait au moyen-âge. On ne peut très-sérieusement prononcer un blâme contre ce luxe artistique, dans une scène de Nativité.

L'annonce de la *grande nouvelle* aux bergers a été traitée séparément de la Nativité du Sauveur, par Govaert Flinck, élève de Rembrandt, mort en 1660. Les animaux et les hommes y paraissent saisis d'épouvante. Dans les airs,

la multitude des esprits célestes resplendissants de clarté chante le cantique de jubilation. Le Corrége fait planer les anges sur une étable délabrée et les bergères se joignent aux bergers pour visiter l'enfant nouveau-né.

Le cardinal Borromée reproche aux artistes d'attirer presque toute l'attention sur les corps musculeux des bergers auxquels ils donnent des attitudes expressives très-soigneusement dessinées, tandis que l'enfant Jésus et sa mère semblent avoir été dédaignés par ces artistes dans un tableau où pourtant ceci devrait être l'objet principal. Selon le même auteur, les bergers tiennent à la main leurs chapeaux, tandis que dans ces anciens temps les hommes n'avaient aucune sorte de coiffure. D'autres, au contraire, peignent les pasteurs ayant la tête couverte. L'illustre cardinal traite tout cela d'ineptie.

Molanus manifeste toute sa sympathie pour un tableau de Nativité qui représenterait simplement Marie en état d'adoration devant le fils qu'elle vient de mettre au monde. Une scène aussi simple ne plairait pas à l'artiste qui cherche, avant tout, dans son œuvre, un grand effet de composition. Mais la multiplicité des personnages et d'autres nombreux accessoires ne sont pas les conditions absolues et constantes de la sublimité dans les arts.

CHAPITRE II.

Circoncision et Épiphanie du Sauveur.

Nous devions réunir en un seul chapitre ces deux traits, car le premier ne saurait longuement nous occuper.

La Circoncision qui ouvre maintenant l'année civile est un sujet très-difficile à traiter, pour un tableau d'église. La raison n'a pas besoin d'en être articulée. Cette cérémonie ou opération judaïque à laquelle le Sauveur ne dédaigna point de se soumettre ne saurait être peinte d'une manière littérale pour l'exposer aux yeux des fidèles dans le temple chrétien. Nous devons pourtant fournir quelques notions sur ce point.

Et d'abord S. Luc ne parle, en aucune manière, du temple de Jérusalem où ce fait se serait accompli. La Circoncision n'était pas un acte liturgique de l'ancienne loi. On n'allait donc pas au temple pour remplir cette prescription. C'est donc grandement à tort que les peintres figurent l'enfant Jésus recevant dans le temple la Circoncision. Les écrivains les plus judicieux s'accordent à reconnaître que le nouveau-né fut circoncis dans la grotte de sa naissance. C'étaient souvent les parents et même la mère de l'enfant qui accomplissaient, au bout de huit jours, l'acte exigé par la loi de Moïse. Mais il est infiniment préférable de ne point traiter un sujet de cette nature. La piété publique ne saurait y trouver un aliment.

L'Eglise unit à la fête de la Circoncision, celle de l'imposition du nom de Jésus au divin enfant. Ceci, sous un autre rapport, n'est point facile à traduire sur la toile. On se contente généralement de représenter, au milieu d'un cercle environné de rayons, les trois initiales I. H. S. qui expliquent l'étymologie du nom hébreu Jésus, c'est-à-dire *Jesus hominum Salvator* (Jésus sauveur des hommes).

On lit dans la vie de S. Bernardin surnommé de Sienne,

que dans ses prédications il avait coutume, étant en chaire, de montrer à ses auditeurs une image sur laquelle était inscrit, en lettres d'or, le saint nom de Jésus, dans une brillante auréole. Le peuple témoigna le désir de posséder de semblables images, mais l'abus ne tarda pas à s'introduire dans cette dévotion. Le pape Martin défendit à cet orateur sacré de produire désormais cette représentation et le pieux prédicateur se montra docile. Il faut dire que l'abus n'a jamais eu le privilége de condamner le légitime usage. Cela est si vrai que le Saint-Siége institua une fête en l'honneur du saint nom de Jésus. Elle fut, dans le principe, restreinte aux seuls ordres religieux nominativement désignés. Enfin, en 1721, le pape Innocent XIII l'étendit à tout le monde catholique.

Le monogramme dont il a été parlé est donc très-antérieur à l'institution de l'ordre célèbre connu sous le nom de *Compagnie de Jésus* ou *Jésuites*. Ceux-ci l'ont adopté. Qui oserait leur en faire un crime? Mais ils n'en sont point les créateurs. Rien de plus ordinaire cependant que d'entendre des hommes qui se croient ou que l'on croit érudits considérer ce monogramme comme le cachet exclusif des Jésuites !

Un peintre est donc parfaitement autorisé à figurer cet auguste monogramme, au milieu d'une éclatante gloire, et représenter des anges et des hommes dans une attitude d'adoration, devant ce signe sacré. « *Qu'au nom de Jésus*, dit l'Apôtre, *tout fléchisse le genou, dans le ciel, sur la terre et dans les enfers.* » L'antiquité chrétienne avait un signe analogue. C'est celui dont le grand Constantin voulut que l'on couronnât le *Labarum*. C'est le chrisme P où figurent le X et le P grecs entrelacés. Le peuple est aujourd'hui trop éclairé pour voir dans ces divers signes symboliques des sortes de talismans dont on puisse craindre qu'il ne fasse un usage superstitieux.

Ce ne sera pas néanmoins peut-être sans utilité que nous ferons connaître la forme originaire du monogramme si usité dans la symbolique chrétienne, IHS. Tel qu'il est conçu en lettres latines ou romaines on ne peut qu'y voir les trois mots : *Jesus hominum Salvator*. Mais, dans le principe,

ce fut en caractères grecs IHΣ dont la prononciation normale en caractères latins est IÈS, racine du nom sacré IESUS. La première lettre du monogramme antique est commune aux grecs et aux latins. Pour ces derniers, la seconde est la consonne H qui dans l'alphabet grec est la voyelle longue Ē. Enfin, la troisième lettre est exclusivement grecque. En figurant le vénérable monogramme en caractères romains, ce n'est plus qu'une espèce d'emblême hybride. L'habitude est comme passée en loi et la simple racine du nom si expressif qui fut imposé au Verbe incarné, le jour de la Circoncision s'est traduite, pour les latins, en ces trois mots qui indiquent par leur éloquente briéveté la sublime mission du Fils de Dieu sur la terre : *Jesus hominum Salvator.* Un pieux usage fait surmonter la lettre H d'une petite croix, ci IHS. Ces explications détaillées plairont, nous l'espérons, aux personnes qui ne sont point familiarisées avec la langue grecque.

L'Epiphanie ou manifestation est plus connue dans l'art chrétien sous le nom d'Adoration des rois ou des Mages. En quel lieu cette manifestation si miraculeuse s'accomplit-elle? La question est importante, car elle a été vivement controversée. Consultons d'abord le texte évangélique : « Les mages entrant dans la maison (*Domum*) trouvèrent l'enfant « avec Marie sa mère, et se prosternant ils l'adorèrent. » Il semble bien que l'évangéliste en employant le terme de maison n'a pas voulu désigner la grotte de Bethléem. S. Epiphane a dit très-explicitement : « Les Mages étant entrés » dans la maison, trouvèrent l'enfant avec Marie, non plus » dans la crèche, non plus dans la grotte, mais dans la » maison. »

Ce même Père ne fait pas adorer Jésus par les Mages, treize jours, mais deux ans après la Nativité. Une foule d'autorités se réunissent à cette opinion. Ayala blâme les artistes de placer la scène de cette adoration dans la grotte de Bethléem. Molanus et son annotateur Paquot s'occupent exclusivement des Mages et ne disent pas un seul mot sur la question présente. Si le Sauveur fut adoré dans une mai-

son, quelle est cette maison? Ce ne peut être la demeure de Marie à Nazareth, car le texte indique Bethléem. Un grand nombre d'auteurs, parmi lesquels nous nommons avec confiance Benoît XIV, placent l'adoration des Mages dans la grotte natale. Mais pourquoi l'évangéliste donne-t-il à celle-ci le nom de maison? Parce que cette grotte était une dépendance du *Diversorium*, ou parce qu'enfin Marie et son nouveau-né avaient pu trouver une place dans ce *Diversorium* ou hôtellerie. Cette dernière hypothèse est soutenue comme un fait réel par le savant Dom Calmet. Le grand pape précité se rallie au sentiment de S. Jérôme qui avait vécu sur les lieux et qui place l'adoration des Mages dans la sainte grotte de Bethléem.

Les Mages sont très-communément considérés comme des rois et la solennité de l'Epiphanie a reçu, parmi le vulgaire le nom de fête des Rois. On comprend qu'il importe aux artistes de pouvoir se fixer sur la qualité de ces adorateurs venus de l'Orient, afin de les costumer avec exactitude. Luther a nié la qualité royale aux Mages. Il faut convenir que l'Evangile ne dit rien qui la fasse présumer. C'est pourquoi, plusieurs écrivains catholiques, avant l'hérésiarque allemand, avaient soutenu que ces Mages étaient des savants très-versés dans la connaissance des astres, et qui, loin de partager les idées idolatriques de leurs contrées, observaient fidèlement la loi naturelle, et n'adoraient qu'un seul Dieu. Si les Mages eussent été des rois, disent plusieurs autres, le jaloux souverain de la Judée Hérode les aurait punis de leur audace, pour être entrés dans ses domaines, ou bien encore, s'il avait écouté des inspirations hospitalières, il les aurait accueillis avec distinction, au lieu de leur dire, comme à de vulgaires voyageurs : « Allez, prenez des informations sur les faits et vous reviendrez m'en donner des nouvelles. » Il serait fatigant d'exposer avec quelques détails les raisons qui militent pour ou contre la royauté de ces Mages. Ainsi pour fixer l'hésitation des artistes sur ce point, il suffira de reproduire le texte de Benoit XIV, dans son traité des Fêtes. C'est le paragraphe qui est inscrit sous le chiffre XXXVI. *Magi reges fuere, id*

est Dinastæ. (Les Mages furent rois). L'illustre écrivain prouve péremptoirement sa proposition dans le cours de ce paragraphe.

Tertullien dit qu'en Orient les Mages, pour la plupart, furent rois. (*Magos reges fere habuit Oriens*). Molé s'évertue à contester aux Mages cette qualité royale et accuse énergiquement les peintres qui les figurent en monarques. Il paraît que l'œuvre précitée du grand pape était inconnue à l'auteur des *Erreurs des peintres*. Au surplus, ceci n'est pas un dogme de foi. Il y a liberté dans les choses incertaines, mais il n'est pas apparemment défendu d'embrasser les opinions les plus probables. La royauté des Mages nous paraît avoir tous les caractères de la probabilité. Elle concorde avec les prophéties qui annoncent que les ROIS viendront adorer le Sauveur et lui porter des présents. Elle concorde avec la croyance la plus universellement répandue qui a même été jusqu'à donner des noms à ces rois-mages. Tout le monde connaît *Gaspar, Melchior, Balthasar,* sans que nous prétendions que ceci soit chose certaine et indubitable. On a été aussi jusqu'à les désigner en grec et en hébreu; en grec, *Magalat, Galgabat, Saracin;* en hébreu latinisé, *Apellius, Amarus* et *Dalmatius*. L'un de ces rois vient de l'Asie, l'autre de l'Afrique, l'autre de l'Europe. Tout cela n'est plus qu'un faisceau de conjectures auxquelles on ne peut sérieusement s'arrêter.

Le costume de ces rois est nécessairement facultatif et arbitraire. L'artiste doit néanmoins étudier la tradition orientale sous ce rapport et ne pas négliger celle des maîtres qui jouissent d'une réputation méritée, dans ce bel art. Si l'on voulait s'en rapporter à un passage dont on gratifie le vénérable Bède, Melchior devrait être peint en vieillard à cheveux blancs et à longue barbe; Gaspar, en jeune homme frais et rubicond; Balthasar en coloris tirant sur le noir, et barbu. Le premier offrirait l'or, le second l'encens, le dernier la myrrhe. Les plus anciennes peintures figurent les trois rois en hommes d'âge mûr et blancs de couleur. Plus tard, on en a fait un qui est noir parce qu'il vient d'Ethiopie. La couronne étant le symbole de la royauté, on

en ceint le front des Mages. Ceci est préférable à certains turbans dont quelques artistes les coiffent. Il n'est pas à présumer que cette coiffure musulmane qui tend, de nos jours, à disparaître de la Turquie, fût alors connue et peut-être soupçonnée.

Molé observe pourtant, avec quelque raison, qu'il ne faut pas donner à ces personnages un cortége royal, parce qu'il n'y a pas lieu de croire qu'il en ait été ainsi en réalité, et qu'en les supposant investis du titre de rois, il était indispensable que cette qualité fût ignorée d'Hérode. Il faut donc retrancher, selon lui, « ces pages, ces écuyers, ces » chars, ces chameaux, j'ai presque dit ces éléphants, car » le célèbre Raphaël a placé de ces animaux dans un ta- » bleau de l'adoration. » « Une jeune personne, continue » le même écrivain, assise au fond d'une grotte et qui » soutient sur ses genoux un enfant enveloppé de langes ; » trois Asiatiques prosternés devant l'enfant et offrant trois » sortes de présents, tels qu'ils sont détaillés dans l'Evan- » gile ; une lampe dont la clarté pâle semble respecter » l'obscurité mystérieuse qui environne tous les person- » nages, voilà à quoi doivent se réduire tous les tableaux » de l'Adoration des Mages. » Ces avis sont dignes d'une sérieuse attention.

L'étoile, guide miraculeux des Mages, doit nécessairement scintiller au-dessus de la grotte de Bethléem, puisque S. Mathieu nous apprend qu'elle s'arrêta sur le lieu où était l'enfant. (*Supra ubi erat puer*). Quant à la nature de cet astre, on ne s'attend pas à voir ici s'engager une discussion qui n'y serait pas à sa place. Il est probable que sous ce nom d'étoile l'Evangéliste a voulu parler d'un météore de cette forme, créé de Dieu pour remplir le but proposé. On ne peut, sans doute, contester au Tout-Puissant, au Créateur, des choses visibles et invisibles, le pouvoir de faire apparaître aux yeux des Mages ce merveilleux flambeau qui devait les diriger dans leur marche. On ne pourrait pas mieux lui disputer la puissance d'employer à cet office un de ces astres qui brillent au firmament. L'incrédulité serait ici par trop niaise. Un rayon échappé de la

nue et se dirigeant sur la crèche de Bethléem mentirait au texte sacré et accuserait, dans l'artiste, une foi perplexe ou une timidité qui n'est trop souvent qu'un orgueil mal dissimulé d'esprit-fort.

L'art chrétien s'est fréquemment exercé sur ce grand sujet. Raphaël et notre peintre français Poussin y ont réussi sous le rapport de l'art pratique. Nous ne pouvons envisager ici que la théorie de composition, sous notre point de vue habituel. Nous dirons donc que le dernier a surchargé sa toile d'un nombreux cortége qui accompagne les adorateurs. Il a placé la scène de l'Epiphanie dans une masure délabrée en parfait contraste avec les superbes ruines d'un grand édifice qui, par une gratuite supposition, aurait existé dans la chétive bourgade de Juda. Tout ceci est donc éclos de l'imagination du peintre. Mais cet artiste a été fort heureux en représentant les trois mages prosternés simultanément aux pieds de Jésus pour l'adorer. C'est une tradition fidèle du texte sacré : *Procidentes adoraverunt eum*. En plusieurs tableaux d'Epiphanie, un mage adore, tandis que les autres semblent attendre leur tour... La simultanéité d'adoration n'est-elle pas plus poétique? Et cela n'empêche pas chacun des trois rois d'offrir le présent dont l'Evangile fait connaître la qualité. Ce n'est pas que, dans certains monuments anciens, on ne voie un mage prosterné, tandis que les autres sont debout. C'est ainsi qu'on voit représentée l'Epiphanie dans les sculptures en relief sur bois, au pourtour intérieur du chœur de Notre-Dame-de-Paris, et dans un très-grand nombre de vitraux du moyen-âge. Ici, comme en beaucoup d'autres cas, il n'est point permis d'excuser, sur l'autorité des anciens, l'atteinte portée au récit évangélique.

CHAPITRE III.

Présentation de Jésus-Christ au Temple.

Aux principaux événements de l'enfance de Jésus-Christ qui viennent d'être exposés sous l'aspect artistique, succède un fait moins important en lui-même, mais qui a cependant exercé souvent le pinceau des artistes. Quarante jours après sa naissance Jésus fut présenté au Temple de Jérusalem. C'est la solennité célébrée par l'Eglise, le deuxième jour de février. Elle se lie intimement avec la Purification légale de Marie. On doit s'étonner que Molanus n'entre, à ce sujet, dans aucun détail. Il prononce uniquement le nom de *Hypapante* par lequel les Grecs désignent la Présentation, ou plutôt la rencontre de Siméon et de Marie, car telle est la signification du terme précité. C'est donc l'instant où Marie et Joseph allant présenter l'enfant Jésus au Temple trouvent venant au devant d'eux le saint vieillard Siméon. Dans l'Eglise grecque l'*Hypapante*, ou, par contraction l'*Hypante* est identique avec la Présentation de Notre-Seigneur considérée comme solennité liturgique. Mais la rencontre dont il vient d'être parlé est un fait particulier, un incident que l'art chrétien doit bien se garder de confondre avec le cérémonial de la Présentation, telle que la loi de Moïse le prescrivait. Nous devons d'abord parler de celle-ci.

L'Evangile raconte ce fait en peu de mots : « Quand les » jours de la Purification de Marie, selon la loi de Moïse, » furent accomplis, Jésus fut porté à Jérusalem pour y » être présenté au Seigneur..... et pour y faire l'offrande » prescrite par la même loi, savoir, une couple de tourte- » relles ou deux jeunes colombes. » Ici il n'est point parlé du Temple, mais il est nommé dans les versets qui suivent. Nulle part, dans ce chapitre, il n'est question de prêtre ou de ministre présidant à ce cérémonial, encore moins du

Grand-prêtre. Celui-ci ne venait au Temple que dans les solennités du premier ordre. Or une présentation de premier-né, parmi les Juifs, était un rite fort ordinaire. Il paraît donc contraire à l'histoire de représenter dans un tableau de ce genre le suprême pontife de la loi de Moïse. Un évêque, dans son diocèse, n'administre point journellement, par exemple, le sacrement de baptême, encore moins peut-on le penser du chef suprême de la religion catholique. La comparaison n'est pas, nous le croyons, dénuée de toute justesse. Il n'est pas rationel d'y faire intervenir le Grand-prêtre de la loi. Admettons toutefois que l'artiste, pour honorer et glorifier à sa manière la Présentation du Sauveur, et par respect pour ce mystère, soit autorisé, du moins par le silence tolérant de l'Eglise, à y faire figurer le Grand-prêtre lui-même, il doit étudier le costume. Il doit se garder de se livrer aux caprices de son imagination. Or rien de plus facile que d'acquérir une connaissance exacte sur ce vêtement liturgique de l'ancienne loi. Voici une description précise et détaillée de ce costume sacerdotal.

« Par dessus son habit de lin qui lui était commun avec » les prêtres, le grand pontife avait une robe bleuâtre ou » de couleur de pourpre, sans manches et sans couture. Le » bord en était garni d'une riche frange, à laquelle étaient » attachées de petites sonnettes et des pommes de grenade » admirablement travaillées en or, à une égale distance » l'une de l'autre, afin que le son qu'elles rendaient en » s'entrechoquant, servit à avertir de son approche. Cette » robe était attachée avec une riche ceinture qui faisait deux » fois le tour du corps et dont les bouts pendaient fort bas » par devant. Sur cette robe, le pontife mettait le vête- » ment qu'on appelle *Ephod*, richement brodé en or. Il » était fort court et n'avait que deux pieds de longueur. A » la partie supérieure de ce vêtement étaient attachées deux » pierres précieuses enchassées d'or et sur lesquelles étaient » gravés les noms des douze tribus d'Israël. Sur le devant, » à l'endroit de la poitrine, il y avait un espace vide, long » d'une demi-coudée et large à proportion. C'était là que

» se mettait le pectoral qui était une pièce de la même étoffe » que l'Ephod, à laquelle étaient attachées douze pierres » précieuses enchassées en or. Sur chacune de ces pierres » était gravé le nom d'une tribu. Elles étaient disposées en » quatre rangs, chacun de trois. Le pectoral était attaché » à l'Ephod, par les quatre coins, avec des chaînes et des » crochets d'or et des rubans bleus. Il était sévèrement dé» fendu au pontife de mettre l'Ephod sous le pectoral. Ce » dernier ornement était aussi nommé *Mémorial*, parce » qu'il lui rappelait le soin qu'il devait avoir des tribus dont » il portait les noms sur la poitrine. On le nommait aussi » le pectoral du *Jugement*, parce que l'oracle divin y était » attaché. Cet oracle était l'*Urim* et le *Thummim* que Dieu » ordonna à Moïse d'attacher sur le pectoral, mais dont » l'Ecriture ne nous enseigne point la forme. Il nous reste » à parler de la tiare qui couvrait la tête du pontife. C'était » une sorte de bonnet qui avait la forme d'un hémisphère » et qui ne descendait pas plus bas que les oreilles. Ce bon» net était couvert d'nne mitre espèce de coiffure de couleur » d'hyacinthe et environné d'une triple couronne. La tiare » pontificale était particulièrement distinguée par une lame » d'or, sur laqnelle étaient gravés, en hébreu, ces mots : » *La sainteté à l'Eternel*. Cette lame était attachée à la » partie antérieure de la tiare, par deux rubans bleus. Le » Souverain-Pontife, ainsi que les autres prêtres, officiait » toujours pieds nus et il portait si loin le scrupule à cet » égard que s'il se trouvait seulement un brin de paille en» tre ses pieds et la terre, il avait soin de l'ôter. En géné» ral, la grande marque de respect, chez les Juifs, était » d'avoir la tête couverte et les pieds nus. » (*Dictionnaire des Cultes, par Delacroix, au mot Prêtre.*)

A ce document assez explicite il est utile de joindre l'autorité de l'historien Josèphe. Celui-ci dit que le bonnet des simples prêtres est composé de plusieurs tours d'une bande de lin repliée et cousue, en sorte qu'il paraît comme une couronne épaisse faite d'un tissu de lin. Par dessus ce bonnet il y a une toile qui l'enveloppe tout entier et qui descend jusque sur le front pour cacher la difformité des

coutures. A l'égard du bonnet du Grand-prêtre, il dit qu'il est semblable à celui que nous venons de décrire, mais que par dessus on met un autre bonnet de couleur d'hyacinthe, qui couvre le derrière de la tête et les deux tempes, et est environné d'une triple couronne d'or, où il y a de petits boutons de fleurs de jusquiame. Le contour de ces fleurs est interrompu par devant la tiare, à l'endroit où la lame d'or, qui est chargée du nom de Dieu, se rencontre.

S. Jérôme assure que le bonnet des prêtres était rond, semblable à celui que l'on met sur la tête d'Ulysse, comme si l'on coupait une sphère en deux, et que l'on en prît la moitié pour servir de bonnet. Il n'avait pas de pointe en haut et ne couvrait pas toute la chevelure, mais en laissait le tiers à découvert par devant, et afin qu'il ne tombât pas il était attaché par un ruban qui se nouait par derrière.

Nous dirons, avec Dom Calmet, qui nous a fourni ces derniers documents, que la forme des bonnets des prêtres hébreux n'est pas bien connue. Ceci, par conséquent, n'offre rien de très-décisif pour les artistes. Il nous semble pourtant que le passage de Joséphe, qui concorde assez bien avec celui du *Dictionnaire des Cultes*, peut devenir pour les peintres un guide suffisant. Mais toute difficulté, à cet égard, disparaît, si l'on s'en tient au simple récit de l'Evangile qui ne fait aucune mention de Grand-prêtre ni de prêtre, dans l'acte de la présentation au Temple.

Dans un tableau de ce genre, Marie doit tenir sur ses bras le divin enfant et Joseph présenter l'offrande. Mais un peintre trouve cela trop simple et y joint des accessoires d'invention qui ne sont pas toujours marqués au coin de la science théologique et historique. Rigaud, dans une toile très-remarquable sous le rapport du dessin et de la touche, revêt le Grand-prêtre d'une aube et d'une chape. La Vierge qui va faire l'offrande des pauvres est une femme vêtue avec luxe. L'enfant qu'elle tient dans ses bras est tout nu. Une autre femme qui a l'air d'une suivante présente les colombes au pontife, tandis que Joseph est à genoux. Or, cette posture de génuflexion était inconnue aux Juifs, et puis encore, c'était toujours le père qui offrait le prix du ra-

chat. La foi nous enseigne, il est vrai, que Joseph ne fut point, selon la chair, le père de Jésus, mais il en tenait la place. Les Juifs le considéraient en cette qualité : *Ut putabatur* (*Jesus*) *filius Joseph.*

L'*Hypapante* ou *Hypante* est un sujet fort différent. Un tableau qui représente cette *rencontre* porte le nom de *Nunc dimittis*, premiers mots du cantique de S. Siméon. Ce vieillard était-il un prêtre? Rien ne l'annonce dans l'Evangile. Le texte y désigne, sous cette qualité, Zacharie, tandis que Siméon n'y est qualifié que d'homme juste. Assurément c'est un magnifique éloge, mais qui ne peut autoriser le peintre à le traduire par un vêtement sacerdotal. Quelques auteurs ont, il est vrai, soutenu que Siméon était prêtre. Ils ne peuvent baser ce sentiment sur un solide appui. Grande serait donc l'erreur de l'artiste qui costumerait Siméon en prêtre juif, et surtout en Grand-prêtre. L'*Hypante* est facile à peindre. Il n'y faut qu'un peu de sagacité. Marie, accompagnée de Joseph, rencontre dans le parvis du Temple le saint vieillard Siméon qui prend, dans ses bras, le divin enfant. Dans un transport de prophétique allégresse Siméon chante le cantique *Nunc dimittis* par lequel il rend grâces au Seigneur de la faveur qui lui est accordée, celle de contempler de ses yeux le *salut d'Israël, la lumière des nations, la gloire de son peuple privilégié.*

On peut placer à côté de Siméon la prophétesse Anne, fille de Phanuel, âgée de quatre-vingt-quatre ans. Voilà déjà un groupe de cinq figures dont chacune doit être empreinte du caractère qui lui est propre. Si l'artiste exécute ce sujet avec amour, en saisissant bien ce que la foi lui révèle sur les cinq personnages, son œuvre sera d'un grand prix, sous notre point de vue exclusif. Rien ne l'empêchera d'adjoindre aux principales figures quelques personnages accessoires qui s'harmonisent véritablement avec le sujet capital.

Molé reproche à Michel Corneille une scène ignoble adjointe à un tableau d'*hypante*. C'est un chien qui déchire le bas de la robe d'un enfant, tandis que celui-ci effrayé se réfugie dans les bras de sa mère. Peut-être cet artiste cachait une pensée noble ou un emblème sous cet accessoire,

mais il faut convenir que l'énigme, si c'en est une, est trop peu transparente.

La prophétie qui suit le sublime cantique de Siméon ne pourrait être exactement reproduite sur un tableau, sans un talent consommé. Le saint vieillard accompagné d'Anne dit, en parlant de Jésus : « Cet enfant est venu au monde » pour la ruine et la résurrection de plusieurs en Israël, » pour être un signe auquel on contredira. » Puis s'adressant à Marie : « Un glaive transpercera ton âme, afin que » soient révélées du fond des cœurs de plusieurs leurs pen- » sées. » Paroles aussi énergiques que concises ! Prophétie dont l'événement, surtout au bout de dix-huit siècles écoulés, justifie prodigieusement la vérité ! Quel sera l'artiste capable de leur donner une couleur sur la toile ? Celui-là seul qui, dans une âme fermement croyante, saisira d'abord tout ce qu'il y a de divin dans ces courtes paroles, et puis ce qu'elles ont de navrant pour le cœur d'une mère telle que Marie.

CHAPITRE IV.

La fuite en Egypte; le massacre des Innocents; l'éducation de Jésus; Jésus au milieu des docteurs.

Il a été fait mention de ce trait évangélique, dans le chapitre v de la première partie, mais seulement comme par occasion. Ici nous devons étudier plus à fond ce sujet sur lequel l'art chrétien s'est fréquemment exercé.

1o Molé improuve les miracles que les peintres ajoutent gratuitement à cette fuite en Egypte. Ainsi on y figure des idoles que la seule présence de l'enfant divin renverse de leur piédestal. Nous dirons avec lui que, sans nul doute, l'histoire n'autorise pas à figurer de tels prodiges. Mais qui ne voit que c'est, en ce cas, une allégorie beaucoup moins anormale que ne le pense lo trop exigeant écrivain. Nous croyons qu'il est très-permis ici d'octroyer aux peintres ce que le poète latin veut bien concéder à ses confrères : *Erit ut pictura poesis*. Si la poésie est une peinture, celle-ci peut bien être assimilée, à son tour, à la poésie. N'en déplaise à Molé, cette chûte des idoles est une pensée très-poétique, et l'art ne saurait, en cette circonstance, être accusé d'abus. Dans son admirable *Repos en Egypte*, Raphaël a peint l'enfant Jésus tenu par sa mère sur un agneau accroupi. Certes, l'Evangile ne mentionne pas cet incident. Mais qui ne saisit tout ce que cette pensée offre, tout à la fois, de gracieux et de tristement prophétique? Jésus ne sera-t-il pas lui-même cet agneau plein de mansuétude qui, sans proférer une seule plainte, se laissa conduire à la boucherie?

L'artiste doit user sobrement de la liberté que semblent lui accorder certains livres apocryphes relativement à la fuite en Egypte. Ainsi on y lit qu'un arbre s'inclina sur le passage de Jésus, pour l'adorer. Sozomène dit que cet arbre était un pêcher. Quoiqu'on ne puisse revendiquer pour ce prodige une parfaite authenticité, on ne saurait

défendre à l'art chrétien de le retracer. Or, Simon Vouet a métamorphosé le pêcher de la légende en palmier. Lebrun a fait de même. Il n'en est pas moins certain que les Arabes ont conservé une grande vénération pour le pêcher, tout justement à cause de cette tradition qui s'est perpétuée parmi eux. C'est une raison, ce nous semble, assez puissante pour s'abstenir de changer le pêcher en palmier, quoiqu'au fond il ne paraisse s'y trouver aucun inconvénient.

Ajoutons, avant de clore ce qui concerne la fuite en Egypte, que la ruine des idoles dont il a été parlé est moins une allégorie qu'une allusion à ces paroles du prophète Isaïe : « Voici que le Seigneur montera sur un nuage léger, » qu'il entrera en Egypte, et qu'en sa présence tomberont » de leur base les images des fausses divinités de ce pays. » (chap. 19.) L'Eglise ne saurait interdire à l'art d'aussi frappantes applications des livres sacrés.

2o On n'ignore pas que le massacre des Innocents a été souvent traduit par l'art. Ce trait laisse aux peintres une plus grande latitude que tant d'autres, parce qu'il n'entre pas directement dans la catégorie des faits relatifs à la vie du Sauveur. S. Matthieu raconte ainsi qu'il suit cet horrible épisode : « Hérode voyant que les Mages s'étaient joués de lui (parce qu'ils ne revinrent pas à Jérusalem, pour lui ren- » dre compte de ce qu'ils avaient vu) entra dans une grande » colère, et il envoya tuer tous les enfants mâles qui étaient » à Bethléem et dans les environs, ordonnant de tuer tous » ceux qui étaient au dessous de deux ans. » Dans un tableau pareil, les accessoires sont nécessairement assez arbitraires, tels que les costumes des personnages, l'architecture des maisons de Bethléem. Mais nous demandons si la vérité historique ne serait pas blessée, si l'on représentait Hérode lui-même siégeant sur un trône ou tribunal pour présider à cette exécrable boucherie. Que dit le texte? Hérode envoya tuer les enfants... N'y a-t-il pas assez de barbarie dans cet ordre, sans y faire figurer le prince lui-même qui se met à la tête des égorgeurs? Raphaël n'a pas reculé devant ce surcroît d'atrocité. Cet exemple du grand-maître fait-il autorité? Nous ne le pensons pas. Pour dé-

montrer que le célèbre artiste abusait, en ce moment, de sa riche imagination, Molé nie la présence d'Hérode à Bethléem, durant ce massacre, sur ce que S. Chrysostôme aurait affirmé qu'en ce temps là ce cruel tyran était attaqué d'un mal irrémédiable, *immedicabiliter ægrotus*. Molé a cité un peu trop légèrement. Le grand docteur parle du mal moral dont le cœur de ce prince sans entrailles était atteint : *Animus immedicabiliter ægrotans*.

Molé est plus heureux dans sa critique au sujet de l'âge des enfants massacrés. L'artiste ne peut peindre que des enfants au dessous de deux ans, et n'a pas le droit de leur en attribuer cinq ou six. Il doit aussi se garder d'exagérer les horreurs de ce massacre, car l'atrocité portée à son comble excite le dégout au lieu d'émouvoir. Or c'est un sentiment de compassion que l'art doit ici principalement faire naître. Nous permettra-t-on d'avouer que, si la peinture chrétienne est une prédication, comme on ne peut en douter, nous ne croyons pas pouvoir attendre de la reproduction artistique de ce hideux massacre une grande utilité morale pour le peuple. Nous honorons par une fête particulière le martyre de ces innocentes victimes immolées en haine du nom de Jésus-Christ. Cela peut suffire. Il n'est pas possible d'attacher à la peinture de ce fait horrible l'importance d'un très-grand nombre d'autres événements que nous a transmis l'histoire évangélique.

3o L'éducation de Jésus, quoique ressortant très-vaguement de la narration sacrée, a fourni le sujet de quelques tableaux qui en ont pris le nom. Voici ce que nous apprend S. Matthieu : « Hérode étant mort, un ange apparut à » Joseph durant son sommeil, pendant qu'il était encore en » Egypte et lui parla ainsi : Lève-toi, prends l'enfant et sa » mère, et va dans la terre d'Israël, car ceux-là sont morts » qui voulaient faire périr cet enfant. Joseph se levant, » prit l'enfant et sa mère et vint dans la terre d'Israël. » Apprenant toutefois qu'Archelaüs régnait en Judée à la » place de son père Hérode, il craignit d'aller dans ce pays » et ayant été averti en songe, il se retira dans les confins » de la Galilée. Il y vint habiter la ville nommée Nazareth,

» afin que fût accompli ce qui avait été dit par les prophè-
» tes, que Jésus serait appelé Nazaréen. »

Ce passage dont quelques incidents historiques, tels que l'apparition de l'ange, le départ d'Egypte, l'entrée à Nazareth, pourraient être reproduits par l'art, ne nous apprend rien de particulier sur le séjour de Jésus dans cette dernière ville.

S. Luc sera-t-il plus explicite? Consultons-le : « L'en-
» fant (à Nazareth) croissait et se fortifiait, rempli de sa-
» gesse et la grâce de Dieu était en lui. »

Un tableau de l'*Education de Jésus* ne peut facilement sortir de ces textes empreints d'une simplicité admirablement évangélique. Que fera donc l'artiste? Il créera une scène. L'Evangile nous apprend ailleurs que S. Joseph était un ouvrier, *faber*. Il peindra un intérieur où l'on verra le père putatif enseignant son métier au divin nourrisson. Mais quel était ce métier? C'est ce que les livres saints ne nous disent nulle part. *Faber* signifie un ouvrier travaillant sur une matière quelconque, sur le bois, le fer, les métaux. La tradition seule peut donc nous fournir quelques renseignements. Quoique Joseph descendît, en droite ligne, des anciens rois de Juda, il était réduit à vivre du travail de ses mains. S. Justin en fait un charron qui confectionnait des instruments aratoires. S. Ambroise, Théodoret, S. Hilaire, S. Pierre Chrysologue et quelques autres, le représentent comme travaillant sur le fer. Néanmoins S. Joseph est plus habituellement considéré comme un charpentier, ou un menuisier. En ce cas, l'éducation de Jésus est figurée par un atelier où l'on voit le saint patriarche donnant des leçons de son métier à l'enfant Jésus. Ceci ne peut exactement s'appeler une éducation, car nous attachons à ce terme un sens plus élevé. Cependant la doctrine chrétienne nous montre l'Homme-Dieu vivant dans le travail, dans l'humiliation et les souffrances. On ne saurait donc porter une accusation d'irrespectueuse trivialité contre un artiste qui ferait de Jésus un simple apprenti. Mais la fiction qui donne pour aides à ce divin ouvrier des anges sciant des poutres, équarrissant des troncs d'arbre n'est pas

merveilleuse, on en conviendra. Annibal Carrache, a évité ce défaut dans l'admirable toile où l'enfant Jésus seconde son père nourricier, qui tend le cordeau sur une pièce de bois, tandis que Marie est occupée de la couture. Le simple et le sublime furent toujours unis par une étroite alliance.

Est-il permis d'envisager cette éducation sous un aspect plus noble et de représenter l'enfant apprenant à lire, sur les genoux de sa mère, et S. Joseph assistant dans une attitude de respect à ces maternelles leçons? Nullement. Le texte sacré nous dit que lorsque le Sauveur entra dans le Temple et qu'il se mit à enseigner, la surprise des Juifs était au comble et ils l'exprimaient par ces paroles : « Comment donc est-il lettré puisqu'il n'a pas reçu d'instruction? » Les pères, en interprétant ce passage, n'accusent pas les Juifs d'erreur ; et le pouvaient-ils, puisqu'ils devaient être persuadés que Jésus n'avait besoin d'aucune étude, lui Fils de Dieu coéternel au Père.

Nous n'avons point à parler, en ce moment, d'un sujet sur lequel un grand nombre de peintres se sont exercés avec plus ou moins de succès. C'est la Sainte-famille. Nous le réservons pour le cycle festival de la sainte Vierge.

4o Nous passons à un autre trait de la vie de Jésus enfant. S. Luc raconte que le Sauveur, âgé de douze ans, fut conduit au Temple, mais qu'il ne revint pas avec ses parents, et qu'après trois jours de recherches infructueuses dans la maison de leurs alliés ou amis, Marie et Joseph le trouvèrent au Temple, *assis au milieu des docteurs, les écoutant et les questionnant.*

Ce trait a paru digne du pinceau chrétien, on l'a retracé sous toutes les autres formes de l'art, mais l'a-t-on toujours bien compris? Dans la plupart de ces œuvres qui, d'ailleurs sous les autres rapports, peuvent avoir beaucoup de mérite, on voit un enfant de douze ans environ assis sur une chaire ou estrade qui domine l'assemblée. Il parle à un auditoire composé de personnages agités de passions diverses. Il semble les instruire avec une autorité surnaturelle. Est-ce bien là ce qu'ont vu dans la narration de S. Luc les interprètes

des livres saints? Non, assurément. Voici les paroles d'Origène : « On trouve Jésus au milieu, non pour instruire les » docteurs, mais pour les questionner. Il a ainsi agi pour » apprendre aux enfants les devoirs de leur âge; pour leur » enseigner ce qui leur convient, quelques sages et instruits » qu'ils puissent être; pour leur faire entendre qu'ils doi» vent écouter plutôt qu'instruire leurs maîtres et qu'ils ne » doivent point céder à une vaine ostentation. »

De son côté, S. Grégoire-le-Grand, dans son livre si pratique de l'office et du devoir des pasteurs, parle ainsi : « On » doit méditer avec attention sur ce que Jésus âgé de douze » ans est représenté assis au milieu des docteurs, nou pour » les instruire *(non docens)* mais pour les questionner *(sed* » *interrogans)*. Cet exemple nous apprend que le faible » *(infirmus)* ne doit point avoir la présomption d'enseigner, » puisque cet enfant voulut bien s'instruire en questionnant, » lui qui par la puissance de sa divinité apprit à ses propres » docteurs la parole de la science *(verbum scientiæ)*. Mal» donat a interprété, dans le même sens, le passage de » S. Luc. »

Est-il possible, en effet, de se méprendre sur la conduite du Sauveur dans le Temple, quand on lit la suite du passage précité? « Or, tous ceux qui l'entendaient étaient » étonnés de sa sagesse et de ses réponses. » Ces dernières paroles ont une connexion intime avec celles qui précèdent. Jésus interrogeait les docteurs et ceux-ci lui adressaient, à leur tour, des questions auxquelles il répondait avec sagesse. On ne peut s'empêcher de voir dans Jésus enfant cette admirable humilité qui éclata constamment pendant son pèlerinage sur la terre et dont il donnait, en ce moment, dans le Temple, un si touchant exemple.

Ne négligeons pas néanmoins d'observer ici que le texte sacré des Evangiles nous représente fréquemment le Sauveur enseignant dans le Temple ou dans les Synagogues. Mais ces divers traits se rapportent à la mission qu'il remplissait parmi les Juifs. Or, cette mission ne commença qu'alors qu'il eût atteint l'âge de trente ans. Il est donc permis à l'artiste de représenter Jésus-Christ enseignant dans

le Temple et de grouper autour de lui des docteurs. Mais alors la figure principale ne sera pas un enfant de douze ans. Cette scène sera donc tout autre que celle en ce moment envisagée.

Combien de tableaux, de reliefs et même de vitraux du moyen-âge (car il eût aussi ses erreurs artistiques) ont consacré le faux sens que nous combattons! Dans combien d'églises une pensée aussi contraire au texte de l'Evangile et au sentiment de ses éloquents interprètes n'a-t-elle point été exposée aux yeux des fidèles? La ville qui est considérée comme le principal foyer de toutes les lumières peut-elle se proclamer innocente d'une semblable anomalie? Elle est justement stigmatisée dans tous les auteurs qui traitent de l'art chrétien et Molé ne pouvait manquer de lui donner rang parmi les erreurs dont il accuse les peintres chrétiens.

Pour achever d'altérer la vérité, certains artistes ont représenté Marie et Joseph se prosternant devant le divin enfant qu'ils viennent de retrouver. Ni le récit évangélique, ni la tradition, ni le simple bon sens, ni l'autorité d'un grand maître ne sauraient autoriser de pareilles excentricités. Elles n'ont rien, à coup-sûr, de mal édifiant, mais il est certain que d'autre part l'édification chrétienne n'a nul besoin de tels auxiliaires.

CHAPITRE V.

Le Baptême de Notre-Seigneur; sa Tentation au désert; les Noces de Cana; la Vocation des apôtres.

Il ne saurait entrer dans notre plan d'épuiser tout ce que l'art chrétien pourrait reproduire de la vie de Jésus enfant. Nous avons dû nous borner aux faits bien caractérisés du texte des Evangiles. Tout ce qu'on pourrait extraire de l'histoire de cette sainte enfance, au-delà de ce qui en a été exposé, ne saurait être du domaine traditionnel de notre cycle festival et historique. Nous devons donc passer à la deuxième période.

1o Le baptême. Le Sauveur commence sa mission évangélique. Il est arrivé à l'âge de trente ans. S. Jean, le précurseur, va lui conférer le baptême de pénitence, comme au plus vulgaire des habitants de la Judée. On sait que le terme *baptiser* dérivant, presque sans altération, du grec et du latin, signifie *laver*. Les anciens n'ont jamais cru que pour accomplir ce qui est annoncé par cette expression, il suffisait de répandre une légère ondée d'eau sur la tête. Pour eux le baptême a été constamment une immersion. C'est ainsi que l'entendent encore, de nos jours, les chrétiens orientaux qui, pour administrer le sacrement de baptême, ne se contentent pas de répandre sur la tête quelques gouttes d'eau, mais plongent le néophyte dans la piscine baptismale. Il est vrai que le baptême de Notre-Seigneur n'est point du tout ce que nous nommons ainsi dans le christianisme, un véritable sacrement de régénération. Mais peu importe. Cet acte de S. Jean doit répondre à son appellation. Le baptême de Notre-Seigneur ne fut pas une simple infusion, mais une immersion réelle. S. Mathieu l'annonce très-clairement : « Jésus étant baptisé, remonta » de l'eau, *Confestim ascendit de aquâ*. Certes, s'il n'eut fallu que quelques gouttes versées sur la tête, il n'était pas besoin de se rapprocher d'un fleuve. S. Marc tient le

même langage que S. Mathieu : « Jésus fut baptisé par » Jean dans le Jourdain, et aussitôt montant ou sortant de » l'eau, etc.;» *Et statim ascendens de aquâ.* L'Eglise latine a fait pour le sacrement de baptême, jusqu'au XIIIe siècle, ce qui se pratiqua par S. Jean pour le baptême de pénitence. On a baptisé par immersion, et c'est au siècle indiqué que prévalut le baptême par infusion.

L'artiste jaloux de rester fidèle à l'histoire n'ira donc point copier un baptême de Notre-Seigneur, par infusion, quand même le peintre s'appellerait Raphaël. Ce grand maître a figuré le Sauveur pieusement incliné devant Jean-Baptiste qui verse sur la tête de Jésus quelques gouttes de l'eau du Jourdain. Notre célèbre Lebrun a suivi ce modèle trompeur et n'en est pas plus excusable pour cela. Nous admirons le talent d'exécution et nous censurons l'inexactitude historique. C'est notre droit et notre devoir.

« On a lieu de s'étonner, dit Molanus, que tous les pein-» tres semblent s'être donné le mot pour représenter S. Jean-» Baptiste versant, d'une conque, ou de la main nue, un » peu d'eau sur la tête du Sauveur. »

Un peintre craindrait-il d'encourir un reproche de hardiesse s'il essayait de retracer, dans toute sa vérité historique, cette touchante scène de la vie de l'Homme-Dieu? Qu'il le tente, et il aura pour lui les suffrages de la science ecclésiastique. L'Evangile à la main il défiera ses aristarques, esclaves d'un préjugé inintelligent. Raphaël, Lebrun et une foule d'autres ont passé et la vérité demeure. Dans les sujets sculptés au pourtour extérieur du chœur de Notre-Dame-de-Paris on voit Jésus-Christ plongé jusqu'à la ceinture dans le fleuve du Jourdain dont les ondes sont figurées avec autant d'art que pouvait en posséder le XIVe siècle. Mais du moins le sculpteur a voulu représenter une véritable immersion, c'est-à-dire un baptême réel et non point une simple infusion. En terminant ce qui concerne ce sujet nous croyons pourtant devoir citer un auteur qui mérite toute confiance, c'est Catalani, dans son commentaire sur le rit romain. Cet auteur nous apprend qu'on voit à Rome, à l'entrée de la basilique de Saint-Laurens *in Agro Verano*,

un tableau qui représente Romain dans un bassin, et S. Laurent qui le baptise, le bénissant de la main droite et versant sur sa tête, de la main gauche, un vase plein d'eau. On montre encore dans la sacristie ce vase qui est d'airain. Nous sommes enclin à penser que ce baptême de Notre-Seigneur Jésus-Christ, par infusion, n'étant pas sans précédent dans l'art antique, à des époques rapprochées du berceau de la foi chrétienne, pourrait peut-être servir à justifier les peintres.

D'après ce que dit D. Mabillon dans son voyage d'Italie *(Iter italicum*, page 73*)* on voit sur un tombeau près de Naples une image de baptême conféré tout à la fois par immersion et par infusion. Il serait donc possible de supposer que S. Jean-Baptiste agit de la sorte quand il baptisa Jésus-Christ. Nous croyons définitivement que la meilleure manière de représenter un baptême de Notre-Seigneur est l'alliance de l'immersion avec l'infusion.

Nous ne pouvons répéter ici ce qui a été dit sur la colombe planant au-dessus du Sauveur, au moment de son baptême. *(Voir la première partie.)* Quelques accessoires tels que des anges qui tiennent la tunique du Sauveur ne sont point déplacés dans une scène de ce genre, quoique l'Evangile n'en dise pas un mot.

Le Poussin a joint à cette scène une multitude de Juifs dont les uns venant de recevoir ce baptême de pénitence reprennent leurs vêtements, et les autres considèrent la colombe miraculeuse. Mais encore ici le Sauveur, au lieu d'être dans le Jourdain, *in Jordane*, est sur les bords du fleuve à genoux devant le saint précurseur. Il reçoit sur la tête une légère ondée qui s'échappe d'une coquille. Puis les nouveaux baptisés se recouvrent de leurs habits dont assurément il n'était pas besoin qu'ils se dépouillassent, si quelques gouttes d'eau devaient uniquement leur arroser la tête.

Certains écrivains de l'antiquité parlent d'une grande lumière qui projeta d'immenses rayons sur le Jourdain, après ce baptême. C'est la gloire ou auréole du sein de laquelle s'élança sur la tête de Jésus la colombe mystérieuse. Le pinceau peut la reproduire et répandre sur cette

auguste scène une nouvelle beauté. Les anges dont parle S. Luc, qui descendaient sur la tête du Sauveur, en ce même instant y ajoutent un nouveau charme. Il est inutile de dire que ce sujet est un de ceux qu'affectionne le plus l'art chrétien.

2o Après son baptême, Jésus se retira dans le désert pour y passer quarante jours dans un jeûne absolu. C'est là qu'il fut tenté par le démon. Ce n'est pas ici le lieu de réfuter quelques incroyants qui n'ont voulu voir, dans cette tentation, qu'une sorte d'allégorie ou de parabole. Jésus fut réellement tenté par le diable. Les saints interprètes ont toujours pris ce fait au pied de la lettre. L'art s'est emparé de cette circonstance de la vie du Sauveur et a essayé de la retracer. Mais il y a triplicité dans ce sujet unique. 1o Le diable montre au Sauveur quelques pierres et lui dit de les changer en pain. 2o Le tentateur transporte Jésus-Christ sur le pinacle du Temple et lui conseille de se jeter en bas, en lui observant que s'il est le Fils de Dieu, les anges le recevront dans leurs bras, selon ce qui est écrit. 3o Le démon porte Jésus-Christ sur une haute montagne et lui promet la possession des royaumes du monde qu'il lui montre, s'il veut condescendre à se prosterner devant cet esprit impur.

Le premier sujet n'offre guère de difficultés que pour représenter le tentateur. Quelle forme donner à cet esprit de mensonge? On ne peut, qu'on le remarque bien, le figurer, en ce moment, avec les attributs conventionnels ou allégoriques dont il a été parlé dans la première partie. Le démon doit nécessairement se déguiser sous un aspect décevant, pour mieux réussir dans son dessein. En effet, les commentateurs s'accordent à penser que le démon se montra aux regards du Sauveur, sous une forme gracieuse et prévenante.

Henri Agrippa ayant vu, quelque part, à ce qu'il prétend, le diable représenté en ermite ou en moine tentant le Sauveur, en a conclu ce que lui seul pouvait imaginer... que le diable était l'inventeur du froc monacal. Quelques pieux écrivains ont soupçonné qu'en effet le démon se pré-

senta devant le Sauveur en habit de moine, afin d'en imposer davantage sous ce masque de dévotion. Ceci ne mérite pas qu'on s'y arrête sérieusement. Il résulte de ce qui a été dit que le peintre ne peut figurer le démon, dans cette circonstance, sous le type qui est consacré à la représentation de cet être impur. La difficulté est grande néanmoins, car si rien ne caractérise le démon, l'intelligence du tableau ne saurait être aisée.

Le second sujet, à son tour, n'est pas d'une exécution facile. Que faut-il entendre par pinacle du Temple? Palacius, selon Paquot, en fait tout simplement une gironette et, selon lui, certains peintres ont placé le Sauveur sur cette pointe. Il faudrait d'abord prouver que les édifices de la Palestine étaient surmontés de cette aiguille. Rien, dans les livres saints, ne fait soupçonner que les Israëlites eussent connaissance de ce genre d'ornement sur leurs habitations et encore moins sur le faîte du Temple. Ce faîte était d'ailleurs une plate-forme et nous la trouvons assez souvent désignée, dans l'Ecriture, sous le nom de *Cenaculum*, le Cénacle, dont il sera parlé ultérieurement. Le *pinnaculum* ne saurait être qu'un des angles de cette plate-forme ou terrasse, puisque celle-ci était entièrement hérissée de pointes de fer pour empêcher les oiseaux de s'y reposer. Tant était grand le respect du peuple Juif pour la *Maison de Dieu!* Il n'est pas possible de figurer des anges qui, au bas du Temple, se disposeraient à recevoir Jésus-Christ dans leurs bras. Ce ne serait plus alors une tentation diabolique, car assurément ces messagers du Très-Haut n'étaient point aux ordres de Lucifer déchu. Il le faudrait pourtant, car il est impossible de supposer que la puissance divine les appelait, en ce moment, à ce ministère.

Le troisième sujet a beaucoup d'analogie avec le précédent. Il serait oiseux de s'enquérir du lieu, de la région où la très-haute montagne, *montem excelsum valdè*, était située. *Tous les royaumes du monde et leur gloire* ne peuvent aisément se prêter au pinceau de l'artiste même le plus habile... Si ce n'est par une heureuse allégorie qui, à son tour, exige une profonde sagacité.

3o Les Noces de Cana sont la première circonstance où se manifesta le pouvoir surnaturel du Sauveur. Par un premier prodige il fit connaître qu'il y avait dans lui plus que l'homme ; sa gloire éclata, nous dit l'histoire sacrée et les disciples dont il s'était entouré crurent en lui. Jusqu'à ce moment donc, rien n'avait révélé cette puissance divine dans aucun acte personnel. C'est pourquoi nous donnons à ce miracle la priorité sur d'autres actions du Sauveur qui lui sont antérieures, telle que, par exemple, la vocation des apôtres. Le plan que nous nous sommes fait exige cette interversion.

Nous devons dire d'abord que certains artistes ont fait très-mal à propos de S. Jean l'évangéliste l'époux des Noces de Cana. Il est indubitable que, si les apôtres furent invités à ce festin, aucun d'eux ne fut le nouveau marié. On sait d'ailleurs que S. Jean passa toute sa vie dans le célibat. Quant à l'épouse, l'opinion de ceux qui, en très petit-nombre, veulent y voir Madelaine, est indigne de l'honneur d'une réfutation. Dans le tableau qui retrace le festin nuptial de Cana on donne très-habituellement la place d'honneur à Jésus et à Marie sa mère. L'Evangile ne dit rien sur ce point, mais il ne saurait s'y trouver un motif de blâme. En général, on s'écarte, dans ce sujet, de la tradition qui nous montre les anciens non point assis à table, comme nous, mais accroupis sur des lits qu'on nommait *Triclinia.* Les femmes seules étaient assises. Molanus cependant n'improuve pas les artistes qui figurent, sans exception, tous les convives de ce festin nuptial assis, selon l'usage Européen. Les plus grands peintres de toutes les écoles n'ont pas mieux respecté la coutume Asiatique.

La forme des urnes dont parle le texte évangélique sous le nom de *hydriæ* mérite une étude particulière. Molanus assure que dans l'église de sainte Ursule, à Cologne, on montre une de ces urnes qui y est conservée comme un précieux monument et que les peintres la prennent pour modèle. Le monastère de Port-Royal, à Paris, possédait une de ces urnes de Cana que l'on croyait apportée de la Palestine par le roi S. Louis. Selon Le Maistre de Sacy,

elle contenait cinquante-deux pintes, mesure de Paris. Dom Calmet déclare qu'il l'a vue et ajoute qu'elle était de marbre et tellement lourde que deux hommes pouvaient à peine la remuer de place, quoiqu'elle fût vide. Benoit XIV mentionne plusieurs autres urnes provenues de la salle du festin de Cana et qui seraient à Tongres, à Bologne, à Musignano, en ce dernier diocèse. Le savant pontife semble ne pas ajouter une grande foi à l'authenticité de ces monuments. Il ne faut donc pas attacher une trop grande importance à la reproduction artistique de ces urnes. Il suffit que le peintre leur donne une forme à peu près harmonique avec l'époque et le lieu.

En ce qui regarde les deux époux, ni l'Evangile ni la tradition ne nous révèlent rien de positif. On sait que la galerie du Louvre possède un immense tableau où les Noces de Cana sont figurées d'une manière très-pittoresque, Tous les personnages y ont le costume du XVIe siècle. Pour ce qui est de l'architecture, il ne faut pas y chercher celle de la Galilée, car tout y est vénitien. Cette belle page est moins un tableau d'église qu'une œuvre d'apparat. Ce n'est donc point là que le peintre chrétien ira chercher l'esthétique religieuse. Il pourra cependant y trouver un vrai modèle de beauté dans la richesse du coloris, dans la noblesse et la variété des poses, dans le naturel des expressions, qualités qu'on ne saurait refuser au célèbre Paul Véronèse, ou plutôt Caliari qui fut son vrai nom.

On a trop souvent oublié le fait capital du miracle du Sauveur changeant l'eau en vin, pour s'attacher d'une manière exclusive à peindre un festin de noces. C'est pourtant ce grand prodige que l'art véritablement chrétien est appelé à retracer par tous les moyens que la science iconographique a mis à sa disposition.

4o La Vocation des apôtres a été traitée plusieurs fois et ce sujet est tout-à-fait digne d'entrer dans la décoration artistique d'un temple chrétien. S. Matthieu raconte cette vocation en ces termes : « Jésus parcourant les bords de la » mer de Galilée vit deux frères, Simon surnommé Pierre » et André son frère jetant leurs filets dans la mer, car

» ils étaient pêcheurs et il leur dit : Venez avec moi (litté- » ralement : après moi,) (*post me*) et je vous ferai pêcheurs » d'hommes. Ceux-ci ayant, à l'instant, abandonné leurs » filets le suivirent. » Guidé par le sentiment chrétien le peintre saura donner à la physionomie des personnages le caractère qui leur convient ; au Sauveur le commandement que tempère la douceur, aux apôtres la confiance qui leur inspire un renoncement absolu, un abandon sans hésitation. Le paysage, la perspective, et comme on dit, la couleur locale ne sauraient occuper que le second rang. La vocation isolée de S. Matthieu par Otto Venius ou Octave Van-Véen est un des plus beaux tableaux du musée d'Anvers. La figure du Sauveur et celle de Lévi qui prit le nom de Matthieu ont toute l'expression qu'on peut leur désirer. Lévi quitte son bureau avec cet abandon que la suavité du regard de Jésus semble irrésistiblement provoquer.

Le chapitre IV de S. Matthieu raconte encore la vocation d'autres apôtres, tels que Jacques fils de Zébédée et Jean son frère, dans les mêmes termes que celle des deux premiers. S. Marc, au chapitre III fait l'énumération des douze apôtres en cet ordre : Pierre, Jacques fils de Zébédée, Jean son frère, André, Philippe, Barthélemi, Matthieu, Thomas, Jacques fils d'Alphée, Thaddée (Jude), Simon, et Judas Iscariote.

CHAPITRE VI.

Principaux sujets de l'histoire du Sauveur jusqu'à la transfiguration exclusivement.

Un ouvrage spécial serait nécessaire pour entrer dans le développement iconologique de tous les traits de la Vie de Jésus-Christ. Il nous est donc impossible de les décrire, sous notre point de vue. Nous ne pouvons que faire un choix parmi ceux qui sont les plus populaires, s'il est permis d'user de ce terme.

Nous tirons d'une excellente Vie de Jésus-Christ, écrite par Ludolphe, le saxon, dit aussi le *Chartreux,* dans la première moitié du XIVe siècle, une nomenclature de ces actes du Sauveur, dressée selon la concordance des quatre évangiles. Nous croyons utile de la placer dans ce chapitre, en faveur des artistes qui ne pourraient facilement exécuter ce travail avec le texte seul du Nouveau Testament. Il n'est pas nécessaire peut-être de faire observer que cette nomenclature renferme uniquement ce qui est en dehors du cycle festival. Les traits mentionnés jusqu'à ce moment sont l'objet d'une festivité particulière plus ou moins solennelle, ou commémorative.

Nous plaçons donc dans la catégorie annoncée : — Les Vendeurs chassés du Temple. — L'entretien de Jésus avec Nicodème. — La Prédication du Sauveur et le témoignage que rend de lui S. Jean-Baptiste. — Jésus et la Samaritaine. — La guérison d'un fils d'un seigneur juif. — La délivrance d'un possédé. — La guérison de la belle-mère de S. Pierre. — La Tempête apaisée. — La pêche miraculeuse. — La guérison d'un paralytique. — La guérison d'une femme malade depuis douze ans. — La résurrection de la fille de Zaïre. — La guérison de deux aveugles et d'un démoniaque. — La guérison d'un homme paralysé depui trente-huit ans. — Promenade du Sauveur, au milieu des blés. — La main desséchée guérie le jour du sabbat. — Le sermon

sur la montagne. — La guérison d'un lépreux. — La santé rendue au fils du centenier. — La résurrection du fils de la veuve de Naïm. — La guérison d'un possédé, aveugle et muet. — La prédication de Jésus à Nazareth. — La mission des douze apôtres. — La multiplication des cinq pains et des deux poissons. — Jésus marchant sur les eaux. — Guérison de la fille de la cananéenne. — Le sourd-muet guéri. — La guérison de l'aveugle de Bethsaïde. — Les enfants accueillis par le Sauveur. — Le denier de César. — La guérison des dix lépreux. — La femme adultère. — L'aveugle-né recouvrant la vue. — Jésus le bon pasteur. — Marthe et Marie recevant Jésus. — Pleurs du Sauveur sur Jérusalem. — L'hydropique guéri. — L'enfant prodigue. — Le mauvais riche et Lazare. — Le Pharisien et le Publicain. — La résurrection de Lazare. — Demande de la mère des Zébédées. — Un aveugle guéri. — Zachée converti. — La guérison de deux aveugles. — Les vierges folles et les vierges sages. — La tradition des clés.

Certains de ces traits n'offrent à l'artiste qu'une exécution identique, surtout pour ce qui concerne les guérisons miraculeuses. Plusieurs paraboles qui ne sont pas ici mentionnées peuveut être traduites par l'art. Enfin la mine si riche, si féconde du champ de l'Evangile peut encore offrir à l'investigateur une foule d'autres trésors d'instruction ou d'édification.

Parcourons donc, selon le plan de notre sommaire, quelques-uns de ces traits.

Les vendeurs chassés du temple de Jérusalem ont fourni à notre peintre français Jouvenet le sujet d'un tableau fort estimé. Jésus armé d'un fouet de cordes, les marchands se sauvant pleins de confusion, les tables des changeurs renversées, tout, dans cette toile, répond à la narration évangélique. La forme architecturale du Temple appartient forcément à l'arbitraire de l'artiste, puisqu'il est impossible de la déterminer d'une manière précise.

Jésus s'entretenant avec la Samaritaine a fourni au cardinal Borromée des réflexions auxquelles nous renvoyons. (Chapitre VI, de la première partie.)

La tempête apaisée est un des plus grands miracles opérés par le Sauveur. La mer est courroucée. La barque va sombrer et Jésus dort... Les apôtres effrayés se hâtent de l'éveiller : « Gens de peu de foi, pourquoi tremblez-vous. » Il étend la main sur les ondes furieuses, il leur ordonne de se calmer, aux vents de retenir leur haleine, et un grand calme se fait, *et facta est tranquillitas magna.* Image saisissante des tempêtes soulevées par les passions humaines contre la mystérieuse barque de l'Eglise catholique, mais que ces flots irrités ne pourront jamais engloutir. Rembrandt a parfaitement peint cette scène. Avouons pourtant que le miracle de la puissance divine est tout justement ce qu'il ne fait point ressortir. C'est une magnifique tempête comme effet de marine et rien ou peu de chose au-delà.

La pêche miraculeuse ne peut, sur une toile, être autre chose que ce qu'elle est dans les œuvres de Raphaël et de Jouvenet. Le premier a peint l'apôtre S. Pierre à genoux devant le Sauveur pour lui témoigner son ravissement. Le second a figuré Jésus levant les mains au ciel pour remercier son Père des conversions que ce prodige vient de faire éclater parmi ceux qui en sont témoins. Dans l'un et l'autre de ces admirables tableaux, la pensée chrétienne se produit et domine.

Le sermon sur la montagne est, à son tour, un des plus beaux sujets qui puissent stimuler le génie d'un artiste. Jésus avait complété le collége apostolique. Il avait déjà opéré plusieurs guérisons miraculeuses. Un grand nombre d'habitants de la Galilée, de la Décapole, de Jérusalem, de la Judée et des régions sises au-delà du Jourdain marchaient, en foule, à sa suite. Jésus voyant ce peuple innombrable, *turbas*, monta sur une montagne, s'y assit et ses disciples l'environnèrent. Puis ouvrant la bouche, *aperiens os suum*, il proclama les huit béatitudes, morale diamétralement opposée à celle d'un monde frivole et mensonger.

Malheur à l'artiste qui ne se pénétrant pas de cette scène toute divine saisira le pinceau. Sa toile n'offrira, dans le Sauveur prêchant, qu'un énergumène, une sorte de fanatique à poses théâtrales. Qu'on nous dise si, depuis que le

naturalisme a envahi l'art chrétien, une multitude d'œuvres peintes, gravées, lithographiées n'ont pas présenté des contre-sens tels que celui qui vient d'être signalé! La plupart représentent l'orateur divin debout, parce que l'attitude indiquée par le texte sacré ne répond pas à l'idée excentrique qu'ils se forment de ce qu'ils nomment le zèle dont ils ne comprennent pas le premier mot. Il ne s'agit ici ni d'ardeur, ni de véhémence, ni d'enthousiasme, ni de ce zèle faux et apprêté qu'ils se figurent. Tout doit être ici placide. La posture du Sauveur, non point debout et gesticulant avec feu, mais assis sur la montagne, personnifie, en quelque sorte, l'autorité et la gravité modérées par une sereine mansuétude.

Pierre marchant sur les eaux est un sujet que l'on confond avec Jésus marchant aussi sur les ondes. Ils peuvent être unis ou séparés. Il suffit de consulter la narration évangélique. « A la quatrième veille de la nuit (un peu avant le » jour) Jésus vint vers ses disciples, marchant sur la mer. » Ils furent troublés et ils disaient : C'est un fantôme, et » de la frayeur qu'ils en eurent ils poussèrent un grand » cri. Aussitôt Jésus leur parla : Rassurez-vous, c'est moi, » ne craignez rien. Pierre lui répondit : Si c'est vous, com» mandez que j'aille à vous sur les eaux. Jésus lui dit : » Venez. Pierre étant descendu de la barque, marchait sur » l'eau pour aller à Jésus. Mais voyant que le vent était » grand il eut peur, et comme il commençait à enfoncer, » il s'écria et dit : Seigneur, sauvez-moi. A l'instant, Jésus » étendant la main, le prit et lui dit : Homme de peu de » foi, pourquoi as-tu douté! » Ce récit se trouve, avec quelque variante de termes, dans S. Matthieu, chap. XIV, dans S. Marc, chap. VI, et dans S. Jean, chap. VI. Le premier de ces évangélistes raconte seul ce qui est relatif à S. Pierre. Son récit vient d'être textuellement reproduit.

Si l'on veut retracer simultanément la marche du Sauveur et de Pierre sur les ondes agitées, l'instant à saisir est, ce nous semble, celui où Pierre sur le point d'être englouti s'écrie : Seigneur sauvez-moi. Le Sauveur le prend aussitôt par la main. Le reproche et la compassion doi-

vent d'abord s'unir dans la physionomie de Jésus; La frayeur, la honte et la confiance, dans celle de l'apôtre. Mais, n'est-ce pas trop exiger d'une palette humaine? La fresque de Giotto peinte, en 1340, à S. Pierre de Rome, traduit scrupuleusement le récit de S. Matthieu. C'est ce qu'on nomme la *Navicella*.

La Cananéenne aux pieds du Sauveur qu'elle implore en faveur de sa fille possédée du démon, exige de l'artiste une grande intelligence. Un peintre français, Germain Drouais mort jeune, en 1784, a traité ce grand sujet avec beaucoup de succès. Tout est harmonieux et empreint d'un caractère religieux, dans cette belle composition.

Le récit de l'Evangile est, à lui seul une épopée d'une simplicité sublime. Le Sauveur repousse d'abord la prière de cette femme née d'un sang maudit. Il semble que rien ne pourra le fléchir, et pourtant il ne restera pas inéxorable, car il est venu pour sauver sans distinction tous les hommes. La suppliante puise dans son humilité profonde la prière de la foi, celle qui n'éprouve point de résistance. Il ne s'agit de rien moins que d'animer sur la toile le dialogue suivant. — *La Cananéenne :* « Ayez pitié de moi, » Seigneur, fils de David, ma fille est tourmentée par le » démon. Le Sauveur ne lui répond pas un mot, *nullum verbum*. — *Les Apôtres :* « Seigneur, renvoyez-la parce » qu'elle crie après nous. » — *Le Sauveur* : « Je suis venu » seulement pour sauver les brebis perdues de la maison » d'Israël. » La cananéenne s'approche de Jésus, l'adore et dit : « Seigneur, aidez-moi ! » — *Le Sauveur :* « Il n'est » pas bon de prendre le pain des enfants et de le jeter aux » chiens. » — *La Cananéenne :* « Sans doute, Seigneur, » mais les petits chiens mangent les miettes qui tombent » de la table de leurs maîtres. » *Le Sauveur :* « O femme » ta foi est grande, va, le démon est sorti du corps de ta » fille. »

La guérison de l'aveugle de Bethsaïde, racontée par l'évangéliste S. Marc, chap. VIII, s'opéra par deux actes du Sauveur que l'art chrétien peut retracer. Nous devons remarquer que cette possibilité graphique ne se rencontre

pas absolument dans toutes les guérisons miraculeuses de l'histoire sacrée. Quelquefois le Sauveur ne dit qu'un mot, et la santé est rendue. Ici nous n'avons qu'à citer la narration de S. Marc : « Jésus alla avec ses disciples à Bethsaïde. » On lui mena un aveugle qu'on le pria de toucher. Il prit » l'aveugle par la main, le mena hors du bourg et lui mit » de la salive sur les yeux ; puis lui imposant les mains, » il lui demanda s'il voyait quelque chose. » La suite du récit n'est plus du domaine de l'art. Le peintre peut donc rendre parfaitement sensible ce prodige. Le Sauveur d'une main humecte de salive les yeux de l'aveugle ; il impose l'autre sur lui. Les apôtres sont témoins de cette merveilleuse guérison. On aperçoit à quelque distance le bourg de Bethsaïde. La scène est disposée. Nicolas Poussin a peint avec un grand bonheur un sujet presque identique, celui de la guérison de deux aveugles hors de la ville de Jéricho.

Mais est-il possible de représenter d'une manière aussi explicite et, s'il est permis de le dire, aussi palpable, par exemple, la multiplication des pains? Sans doute on peut figurer le Sauveur bénissant les cinq pains d'orge et les deux poissons. On ne pourra jamais, si ce n'est par une heureuse allégorie, en admettant que le génie humain la découvre, traduire sur une toile, la multiplication instantanée de ces quelques pains en un nombre tel qu'il suffise à rassasier cinq mille hommes et à remplir douze corbeilles des restes de ces pains et des deux poissons aussi merveilleusement multipliés.

CHAPITRE VII.

La Transfiguration de Notre-Seigneur, et plusieurs autres faits évangéliques.

Nous rentrons ici dans le cycle festival du Sauveur. La Transfiguration est solennisée, le 6 août, dans les deux grandes fractions de l'Eglise universelle, les Latins et les Grecs. Croira-t-on que Molanus ni Paquot n'en font pas même mention? Ce fait éclatant de la vie du Sauveur a pourtant mérité d'exercer le savant pinceau d'un Raphaël. On s'accorde à voir dans cette page sublime le *nec plus ultrà* de l'art. Elle le fut, dans un autre sens, pour l'artiste, car ce fut pour lui comme le dernier chant du cygne. Raphaël la termina au moment même où la mort vint le ravir. Le musée du Vatican possède ce chef-d'œuvre.

Le tableau de Raphaël est complexe. La partie supérieure est la transfiguration. La partie inférieure reproduit une scène accessoire, mais simultanée. Pendant que le Sauveur était sur la montagne, un père conduisit son fils possédé du démon aux disciples que Jésus-Christ n'avait point voulu rendre témoins de sa transfiguration. S. Marc nous apprend que lorsque le Sauveur fut descendu de la montagne, le père infortuné lui exposa le sujet de sa demande, ainsi que l'impuissance des disciples qu'il avait conjurés vainement de délivrer son fils. Raphaël a uni dans son immortelle page ce fait à celui de la Transfiguration. Un des disciples lève la main vers la montagne et semble dire au père : « Celui dont tu invoques le pouvoir souverain est, en ce moment sur le sommet. » L'alliance de ces deux scènes, leur harmonie sur une même toile sont dignes du génie de Raphaël Sanzio.

Trois évangélistes, S. Matthieu, S. Marc et S. Luc racontent la Transfiguration presque dans les mêmes termes. Six personnages y figurent. Jésus s'entretient avec Moïse et Elie. Pierre, Jacques et Jean son frère sont témoins de

ce ravissant spectacle. La figure du Sauveur s'illumina de la splendeur du soleil, ses vêtements prirent l'éclatante blancheur de la neige. Les trois apôtres auparavant accablés de sommeil s'éveillèrent et la gloire de Jésus leur apparut. Ils virent en même temps Elie et Moïse à côté de leur maître, et comme ceux-ci quittaient le Sauveur, Pierre dit à Jésus : Maître, faisons ici trois tentes, une pour vous, une pour Moïse, une pour Elie. Pierre ne savait ce qu'il disait, car lui et les deux apôtres étaient remplis de frayeur. Tel est le récit des évangélistes. S. Marc et S. Luc ajoutent à la narration de S. Matthieu une circonstance. C'est une voix sortant de la nuée : « C'est ici » mon Fils bien-aimé en qui j'ai placé toutes mes complai- » sances, écoutez-le. »

Louis Carrache s'est borné, dans sa Transfiguration très-estimée, au récit de S. Marc, et pourtant son œuvre, il faut bien le dire, est plus complète que celle de Raphaël, quoique moins chargée. Ce peintre a saisi l'instant où Pierre dit au Sauveur : « Il est bon d'être ici, faisons-y trois ten- » tes » et le reste. Le Sauveur tout resplendissant de lumière semble se pencher vers Pierre qui d'une main cherche à intercepter ou tempérer cet éclat éblouissant. Jésus levant sa droite ordonne à Pierre d'écouter la voix qui sortant de la nuée lumineuse proclame sa divinité. Il est donc permis de dire que la scène peinte par Carrache est plus complète que celle de Raphaël.

Aucun évangéliste ne nomme la montagne qui fut témoin de ce glorieux mystère. Benoit XIV expose divers sentiments sur ce point. Les uns placent ce prodige sur le mont des Olives. Mais c'est une espèce d'altération du texte qui parle d'une montagne très-élevée, *montem excelsum valdè.* L'Olivet n'était qu'une sommité de hauteur moyenne. Les autres désignent un mont voisin du lac de Génésareth. Le grand pape se rallie au sentiment des saints Jérome, Cyrille d'Alexandrie, Jean le Damascène qui placent la Transfiguration sur le mont Thabor. C'est là, selon Nicéphore, que l'impératrice sainte Hélène fit édifier une église en l'honneur des trois apôtres témoins de cette merveille. Ceci ne

peut influer en rien sur la composition d'un tableau, à moins que l'artiste méconnaissant l'opinion la plus universellement reçue ne s'exposât à placer le champ de la Transfiguration sur le mont des Olives qu'il caractériserait par les arbres dont il tire son nom. On ne pourrait cependant lui faire un grand crime de son choix, puisque l'Evangile, s'il faut le répéter, ne désigne pas plus le Thabor que toute autre montagne de la Palestine.

A la suite de cette mystérieuse glorification que l'Eglise universelle, ainsi qu'il a été dit, célèbre par une spéciale festivité, nous continuons nos observations sur quelques autres faits indiqués dans le chapitre précédent.

Il en est un des plus gracieux que l'art s'est complu à reproduire. C'est l'accueil si tendre fait par Jésus aux enfants. « Laissez venir à moi ces petits. » C'est ainsi qu'il répondit aux apôtres s'opposant à ce qu'on lui présentât des enfants, afin qu'il les touchât. Puis il les embrassa, et les bénit en leur imposant les mains. S. Marc nous a transmis ce trait si touchant, dans son chapitre x. S. Matthieu, chap. XIX, et S. Luc, chap. XVIII le racontent, presque dans les mêmes termes. Dans ce sujet, les fautes contre le texte sont impossibles. Une chapelle de l'église de S. Nicolas des Champs, à Paris, possède un excellent tableau sur lequel Hallé a retracé avec charme ce trait si plein de suavité.

Le denier de César, sujet dont les circonstances sont trop connues pour qu'il soit nécessaire de les décrire, a inspiré au peintre français Valentin un tableau très-simple où figurent uniquement deux Pharisiens et le Sauveur. Il est remarquable par le naturel et l'expression des traits des premiers. Mais un de ces pharisiens porte. par un singulier anachronisme, des lunettes. Un censeur de cette incroyable bizarrerie a imprimé que le porteur de lunettes était le Christ... Ce qui aggraverait le tort de l'artiste.

La femme adultère sur le point d'être lapidée obtint du Sauveur un pardon généreux. Le texte est encore ici très-facile à traduire par le pinceau, sous le point de vue de l'exécution matérielle. Mais de quelle intelligence ne faut-

il pas que l'artiste soit doué pour empreindre chacune des deux principales figures du sentiment qui leur convient! Ce ne saurait être dans le Sauveur une tolérante indulgence pour ce que le monde nomme une *faiblesse*. Honte et anathème à l'artiste dont le pinceau blasphèmerait ainsi la miséricorde divine! Or nous avons été témoin de ce sacrilége artistique, dans une gravure. Si Jésus sauve d'un supplice ignominieux la femme adultère, c'est qu'il a lu dans le fond de ce cœur ou l'innocence injustement condamnée ou le salutaire remords. Mais c'est plutôt ce dernier que Jésus accepte et absout. Le repentir et la miséricorde... c'est ce que le pinceau doit vivement exprimer et traduire.

L'enfant prodigue ne saurait être classé parmi les faits historiques, puisque c'est une parabole. Mais celle-ci est, en quelque sorte, une personnification de cette loi d'amour et de réconciliation que Jésus apportait sur la terre. Il n'est pas nécessaire de transcrire ce récit qu'on peut lire dans le xve chapitre de S. Luc. Tout y porte l'inimitable cachet de l'inspiration divine. L'artiste pourrait en tirer une série de tableaux pleins de charmes et d'onction, si la foi dirigeait son pinceau. Le Teniers, Salvator Rosa, Spada ont peint, le premier un festin donné par le dissipateur, le second l'enfant prodigue réduit à garder les pourceaux, le troisième le prodigue repentant accueilli par son père heureux de son retour. Ce dernier sujet entre naturellement dans la catégorie des images sacrées. C'est le symbole de la miséricorde divine accueillant le pécheur repentant. La tête du vieillard est admirable de joie paternelle et de bonté. L'art profane s'est approprié trop souvent certains épisodes de ce sujet tout chrétien. C'est la main téméraire qui ose toucher l'arche sainte.

Si l'enfant prodigue est une parabole, de même que le Pharisien et le publicain, les Vierges sages et les Vierges folles, il n'en est pas ainsi de la résurrection de Lazare. Celle-ci est un des faits les plus éclatants de l'histoire de l'Homme-Dieu. L'artiste qui veut peindre ce grand prodige doit se pénétrer profondément de la narration de S. Jean,

chapitre XIe. Notre célèbre Jouvenet semble avoir consciencieusement étudié ce sujet capital. dans le grand tableau qu'il nous a laissé, les nombreuses figures de cette belle œuvre offrent le caractère qui leur sied, et l'on doit avouer qu'il faut être doué d'un grand génie d'observation pour exprimer les passions diverses et très-opposées que reflète une scène de ce genre. La douleur calme de Jésus unie au sentiment intime de sa puissance, l'œil jaloux des Pharisiens, la frayeur et puis l'étonnement des spectateurs indifférents ou mieux intentionnés, le défunt revenu à la vie tournant ses yeux encore languissants vers Jésus-Christ, l'amour et la reconnaissance qui s'y peignent, Marthe et Marie passant du deuil au ravissement de la joie. Jouvenet a compris toutes ces affections et n'a rien exagéré. Ceci était peut-être la chose la plus difficile. Le bon goût, ce nous semble, repousse la malheureuse idée de certains artistes qui figurent des spectateurs se bouchant le nez devant la tombe r'ouverte. Il est bien parlé de la mauvaise odeur d'un cadavre enseveli depuis quatre jours, mais c'est Marthe qui en fait l'observation à Jésus, avant que la pierre qui fermait la grotte funèbre ne fut enlevée.

Molanus et Paquot gardent sur ce grand sujet de l'art chrétien un silence absolu. L'auteur des *Erreurs des peintres* ne pouvait entrer dans aucun détail sur ce point, puisqu'il se borne à l'enfance du Sauveur.

CHAPITRE VIII.

La Cène eucharistique; le Lavement des pieds; l'Agonie au Jardin des Olives.

La résurrection de Lazare a porté au dernier paroxisme la fureur de la Synagogue. Les princes des prêtres et les Pharisiens s'assemblent. Ils disent : Que ferons-nous? Cet homme, en vérité, fait beaucoup de miracles. Si nous le laissons agir de la sorte, tout le monde va marcher à sa suite et croire en lui. Là dessus le grand-prêtre Caïphe s'écrie : Vous n'y entendez rien. Vous ne savez pas réfléchir qu'un seul homme doit mourir pour le peuple et qu'il ne faut pas qu'une nation périsse à son occasion. Caïphe ne savait pas qu'en ce moment il était prophète. Ses paroles avaient une portée tout autre que celle qu'il leur donnait.

Les grandes scènes de la Passion et de la mort du Sauveur s'ouvrent donc en ce moment. Nous avons donc à nous recueillir pour en décrire, sous l'aspect de l'art, les plus importantes péripéties.

Nous abordons le premier sujet de cette période. C'est l'institution de l'Eucharistie. Le nom de *Cène* est très-habituellement donné à cet acte ineffable. Nous croyons qu'il est utile de signaler l'inexactitude de ce terme. En effet, Jésus-Christ n'institua pas ce grand sacrement pendant sa dernière *Cène* ou son dernier souper. Les textes évangéliques sont formels : *Cœnâ factâ*, après la Cène, Jésus changea en sa substance le pain et le vin. Le cardinal Lambertini (Benoît XIV) que nous nous plaisons à citer souvent, distingue, d'après les plus doctes commentateurs, trois phases distinctes de cette mémorable circonstance de la vie du Sauveur.

Jésus célébra d'abord la cène légale qui consistait à manger l'agneau pascal.

Ensuite eut lieu la seconde cène ordinaire où les con-

vives mangeaient quelques autres mets, complément du repas légal.

Après cette double cène, Jésus prit le pain et le vin qu'il transsubstantia en sa propre chair et qu'il présenta à ses apôtres pour s'en nourrir.

Le Sauveur et les apôtres étaient-ils assis, selon la coutume européenne, autour d'une table? Non. Le texte de S. Matthieu nous apprend que le Sauveur était couché, selon l'usage oriental, *discumbebat*. C'est ce qui explique comment le disciple bien-aimé reposa sa tête sur la poitrine de son divin maître. Rien n'est moins gracieux que l'attitude de S. Jean assis laissant tomber sa tête sur le Sauveur représenté d'une manière analogue. C'est là pourtant ce que reproduisent tous les tableaux de Cène, surtout dans nos temps modernes. Il est vrai que Raphaël et Léonard de Vinci ont adopté ce système, mais aussi aucun d'eux n'a figuré l'apôtre reposant sur la poitrine de Jésus. Ils ont senti la difficulté et l'ont éludée.

Certains artistes ont poussé la licence jusqu'à placer devant chaque apôtre une coupe, comme s'il était permis d'ignorer qu'en Orient, encore aujourd'hui, et même en certaines contrées de l'Europe, il n'y a sur la table qu'une seule coupe pour tous les convives. Personne n'ignore que telle était la coutume des anciens romains. Le Sauveur donc après avoir rompu le pain le distribua à ses apôtres et puis leur présenta le calice unique, afin que chacun participât à la communion du précieux sang. L'art ne peut point exprimer sur une seule toile les actes de ce sujet multiple. Le peintre peut donc choisir ou l'instant de la consécration du pain ou du vin, ou celui de la distribution du pain, ou celui enfin de la porrection du calice.

Ce grand et magnifique sujet a été fort souvent traité avec plus ou moins de succès, dans chacune des phases énoncées. Le moment le plus solennel est celui où le Sauveur, au milieu de ses apôtres, prend le pain et le bénit. Le calice unique de la Cène est devant lui, car il est le roi de l'auguste festin. La physionomie des apôtres est animée de sentiments divers, et celle de Judas le traître,

qui va, malgré la conscience de sa criminelle délation, participer au banquet de l'amour diviu, doit être frappée du cachet de son indignité. Sera-t-il besoin de faire observer que S. Paul n'appartenait point encore, à cette époque, au collége apostolique, pas plus que S. Mathias et S. Barnabé? Cette remarque serait superflue et même humiliante, s'il n'existait pas quelques peintures de Cène eucharistique où l'apôtre S. Paul est figuré, tenant en main son glaive symbolique. Que penser de l'érudition historico-évangélique de pareils artistes chrétiens? Mais d'autres anomalies non moins blâmables méritent d'être stigmatisées.

Pourquoi un agneau sur la table de la Cène de l'institution eucharistique? Est-il permis d'ignorer que, selon la loi de Moïse, l'agneau pascal devait être mangé debout? Si l'on voulait retracer la Cène de l'agneau pascal, il fallait donc ne pas faire asseoir les convives, mais les figurer dans l'attitude indiquée, tenant à la main des bâtons, afin qu'ils ressemblassent entièrement à des voyageurs. Ceci, comme on l'a vu, est la première cène, et ce fut à la fin de la seconde que Jésus institua l'Eucharistie. Or, en celle-ci, il n'était plus question de l'agneau pascal. Avouons avec confusion que bien des artistes ne se sont point rendu compte de la différence radicale qui existe entre la Cène de la loi de Moïse et celle de l'institution. Dans l'admirable hymne *Sacris solemniis*, S. Thomas-d'Aquin exprime parfaitement ce qui vient d'être dit :

Post agnum typicum ,
Expletis epulis ,
Corpus Dominicum
Datum discipulis...

« Après avoir mangé l'agneau figuratif et terminé le repas, » le Seigneur donna son corps à ses disciples. »

On ne sera pas fâché de voir ici consignée une citation du docteur Misson tirée de son livre qui a pour titre : *Voyages en Italie* et qu'il est besoin de lire avec circonspection. Mais ce qu'il dit en ce moment porte le cachet de la vérité : Cet auteur a vu à Worms, en Allemagne, un curieux tableau. Laissons parler le narrateur : « Ce tableau a environ

» cinq pieds en carré. Dieu le Père est au haut, dans un » coin, d'où il semble parler à la vierge Marie qui est à » genoux au pied du tableau. Elle tient par les pieds l'enfant Jésus et le met, la tête la première, dans la trémie » d'un moulin. Les douze apôtres font tourner le moulin, » à force de bras, avec une manivelle, et ils sont aidés par » ces quatre animaux d'Ezéchiel qui travaillent d'un autre » côté. Le pape est à genoux et il reçoit des hosties qui » tombent toutes faites dans une coupe d'or. Il en présente » une à un cardinal, le cardinal la donne à un évêque, » l'évêque à un prêtre, le prêtre au peuple. »

Cette peinture exprime d'une manière singulièrement énergique le mystère de la sainte Eucharistie. Mais il existe des tableaux anciens qui réalisent le symbole du pressoir dont parle le prophète : *Torcular calcavi solus.* Une prose du moyen-âge, dans l'ancien missel Romano-Parisien contient les strophes suivantes :

Jam calcato torculari
Musto gaudent debriari
Gentium primitiæ.
Saccus scissus et pertusus
In regales transit usus....

» Après que le raisin a été foulé dans le pressoir, les pré» mices des nations s'énivrent de la liqueur qui en découle. » La toile qui contenait le raisin se déchire et le vin passe » sur la table des rois. » Ce symbolisme aussi énergiquement expressif que celui de la trémie n'a pas besoin de commentaire. L'artiste qui peindrait ce dernier figurerait le sacrement sous l'espèce du vin, comme le tableau de Worms le figure sous l'espèce du pain. Les populations si croyantes du moyen-âge comprenaient parfaitement cette prédication si pittoresque de l'art chrétien. Est-il permis de penser qu'il en serait de même de nos jours ?

Avec la Cène eucharistique se lie historiquement l'admirable exemple d'humilité que le Sauveur donna à ses apôtres et que S. Jean raconte dans son évangile. C'est le lavement des pieds. Etudions ce sujet dans le texte. Jésus y est-il dit, se ceignit d'un linge et lava les pieds de ses apôtres. Pierre veut se défendre de cet insigne honneur,

mais Jésus insiste, en le menaçant de ne pas lui donner une portion avec lui, *non habebis partem mecum*. C'est l'instant qu'à choisi le peintre Muzziauo ou Jérome Mutian. Le disciple confondu d'un si profond abaissement obéit à son maître, non sans faire éclater sur sa figure un sentiment d'admiration. Jésus est à genoux mettant les mains dans le bassin, pour remplir cet office. Les apôtres et les autres spectateurs se livrent à des mouvements divers qui font de cette grande page un tout harmonieux où le sentiment chrétien prédomine. Ce tableau exécuté à la détrempe, pnis copié à l'huile par Vanloo, appartient à la cathédrale de Reims où nous l'avons vu.

Le Sauveur accompagné de ses apôtres traverse le torrent de Cédron et va au jardin des Olives. Là, pendant que ses disciples sont plongés dans le sommeil, Jésus, prosterné la face contre terre, tombe dans un abattement mortel. Mais, dit S. Luc, un ange lui apparut pour le fortifier. Cet ange tenait-il en main le calice d'amertume que Jésus priait son père d'éloigner de lui? Aucun évangéliste ne l'a dit. Le calice n'est mentionné que dans la prièrè du Sauveur : « Mon père, que ce calice s'éloigne de moi, si cela » est possible. » Il est infiniment préférable de suivre l'exemple des peintres qui, selon Paquot, placent le calice dans une auréole, au dessus de la tête du Sauveur. L'ange qui fait l'office de consolatenr ne peut, sans une sorte de contre-sens, offrir ce calice aux yeux de l'Homme-Dieu.

Quelquefois on représente des anges qui montrent au Sauveur les épines, les clous, la croix pour mieux exprimer le sujet de l'agonie mortelle dans laquelle il est plongé. Paquot nous apprend qu'il a lu, au bas d'un tableau d'agonie au jardin des Olives, deux vers latins qui retracent ce spectacle de douleur :

Hic clavos, alius spinas, hic pocula lethi
Porrigit. Heu, rerum sic vitam occumbere morti!

» Un ange présente les clous, un autre les épines, celui-ci » la coupe fatale. Hélas! faut-il qu'ainsi soit livré à la » mort celui qui donne la vie à toute la nature! On voit que, dans ce tableau, ce n'est plus un ange consolateur,

mais une apparition qu'il a été loisible à l'artiste de supposer poétiquement, pour mieux rendre le texte sacré.

Dans l'ordre successif des événements de la Passion du Sauveur se déroulent plusieurs scènes secondaires telles que le *baiser de Judas*, *Jésus devant les tribunaux de Caïphe et de Pilate*, *Jésus devant le roi Hérode*, *le reniement de Pierre* etc., d'autres traits encore plus secondaires. Il suffit de lire avec attention, pour ne pas se fourvoyer, en les retraçant. Chacun de ces divers sujets a été traité sans produire des œuvres véritablement remarquables. Nous pourrions cependant citer la scène de Judas recevant le prix de sa trahison que Jean de Fiesole a traduite avec bonheur. L'œuvre de ce pieux moine existe chez les servites de Florence.

CHAPITRE IX.

La Flagellation du Sauveur; le Couronnement d'épines; *Eccè Homo;* le Portement de croix.

Après la barbare préférence donnée par le peuple à Barrabas qui fut délivré, au lieu de Jésus, Pilate ordonna que la victime subît le supplice de la flagellation. S. Jérôme dit. qu'en cette circonstance, le gouverneur suivit la législation romaine. Celle-ci prescrivait que l'homme condamné à la croix fut préalablement flagellé. Lipse cité par Molanus prouve que les citoyens étaient fouettés avec des verges et les esclaves avec des courroies. Ces dernières furent donc employées pour la flagellation du Sauveur, car, nous dit l'apôtre, Jésus voulut, en tout, revêtir la forme d'esclave. Au premier abord, le choix paraît assez indifférent en lui-même, pour l'artiste. Cependant, comme il vient d'être dit, les courroies sont une ignominie de plus, et il paraît certain qu'elles furent employées pour cette sacrilége flagellation. Les Juifs, pour infliger ce supplice, étendaient sur la terre la victime. Les Romains attachaient le patient à une colonne. S. Jérôme dit que l'on montra à Ste Paule la colonne encore teinte du sang de Jésus, celle-là même à laquelle une tradition constante nous apprend que le Sauveur fut attaché et flagellé. Cette colonne est encore aujourd'hui conservée à Rome, comme un précieux monument. Toutes ces particularités ne ressortent pas du texte évangélique. On y lit uniquement que le Sauveur y fut flagellé. Mais la tradition fut toujours une autorité de grand poids et l'art s'y est constamment soumis.

Le Sueur fait attacher le Sauveur à la colonne par deux bourreaux, tandis qu'un troisième prépare des verges. Ce dernier trait contredit formellement l'érudit juste Lipse. Faut-il en faire un crime capital à cet excellent artiste? Nous ne le pensons pas. Très peu de personnes verraient dans les courroies un plus profond abaissement de l'Homme-

Dieu. Cette circonstance est plus directement du domaine de la prédication orale, ou des livres ascétiques. La page de Le Sueur n'en est pas moins un chef-d'œuvre.

A la flagellation succède le couronnement d'épines. On a agité une question assez curieuse sur la nature du bois dont cette couronne était faite. Paquot dit que si les artistes le consultaient, il répondrait que cette couronne était formée de nerprun ou bouc-épine, en latin *rhamnus*. Il s'appuie sur le récit de Pierre Belon voyageur dans la Palestine. Il relate un passage de cet écrivain et nous pensons qu'on sera satisfait de le voir transcrit ici : « Cherchant les » plantes entournoyant les murs de Jérusalem, avons veu » d'une espèce d'hyosciame qui ne croît pas en Europe ; et » en les examinant diligemment, pour ce que désirions » sçavoir quelles espines trouverions, pour entendre de » quelle espèce estoit celle dont fust faicte la couronne de » Nostre Seigneur et n'y ayantz trouvé rien d'espineux plus » fréquent que le *rahmnus* dont nous a semblé que sa cou- » ronne fust d'un tel arbre. Car nous n'y avons veu croistre » nulles ronces ou autre chose espineuse. Parquoy voyantz » que les Italiens appellent vulgairement le *rhamnus spina* » *santa* (et principalement entour Macerata et à Pezaro) » auquel lieu avons trouvé les hayes n'estre faictes d'autres » arbres comme aussi en Jérusalem, l'avons bien voulu » mettre en ce passage ; joinct que les anciens arabes nom- » ment l'arbre duquel fust faicte la couronne *Alkensegi*, » que les interprètes tournent en latin *corona spinea*. » (Observations de plusieurs singularitez, édition de Plantin, 1555).

Ce passage peut être agréable aux artistes qui se piquent d'une scrupuleuse exactitude dans leurs œuvres.

Pour ce qui regarde l'acte même de ce cruel et dérisoire hommage, toute faculté est laissée à l'artiste. Le Titien fait poser la couronne par des bourreaux qui employent de longs bâtons de roseau. Van-Dyck la fait imposer par la main d'un soldat romain. Ce dernier tableau ne répond pas à la réputation de son auteur. Il est dans la galerie du roi de Prusse.

Selon le récit de S. Luc, le Sauveur comparut devant Hérode. Comme il ne voulut point répondre à la futile curiosité de ce prince, les soldats le revêtirent d'une robe blanche, pour en faire leur jouet. Ce sujet n'a rien de complexe, il suffit de lire le texte. Mais il faut bien se garder de confondre cet épisode de la Passion avec la scène de l'*Eccè homo*. Ici le Sauveur après sa flagellation est revêtu d'un manteau de pourpre sur lequel Pilate le produit aux yeux du peuple. S. Jean nous apprend cette circonstance en ces termes : « Jésus sortit du prétoire (de Pilate) » portant la couronne d'épines et un vêtement de pourpre, » et Pilate dit aux Juifs : Voilà l'homme. » Ceci est parfaitement explicite, et il serait dans l'erreur, l'artiste qui, pour traduire, les paroles précitées, revêtirait le Sauveur de la robe blanche dont il a été parlé. Or la confusion contre laquelle nous voulons prémunir l'art chrétien a été commise. La robe blanche fut l'insigne de l'imbécillité dont Hérode voulait flétrir le Sauveur auquel il ne put faire prononcer un seul mot. Le manteau de pourpre fut le simulacre dérisoire de la royauté, le symbole de l'accusation que les Juifs portaient contre le Sauveur d'avoir déclaré qu'il était roi.

L'Evangile ne marque nulle part le lieu dans lequel Pilate exposa ainsi le Sauveur aux regards du peuple juif. On a seulement présumé que cela se passa sur une galerie du palais du prétoire. Les Hébreux pour ne pas contracter une souillure légale qui les eut exclus de la Pâque se gardaient de pénétrer dans le prétoire de ce gouverneur païen. Pilate devait donc condescendre à ce scrupule judaïque et pour offrir aux regards du peuple l'Homme-Dieu, il dût choisir un lieu assez élevé, tel qu'un perron exhaussé sur quelques marches, comme le pense Lamy, dans ses *Harmonies évangéliques*, ou bien sur la galerie traditionnelle. C'est à ce dernier sentiment que s'est rallié le Titien dans sa magnifique toile dont s'énorgueillit le musée de Vienne, en Autriche. Encore un mot sur le vêtement du Sauveur en cette douloureuse circonstance de sa Passion. Nous le puisons dans le susdit ouvrage de Lamy : « Ce n'est point sans

» un dessein providentiel que Jésus-Christ fut couvert d'un » manteau rouge, lui qui s'était fait péché *factus peccatum*, » c'est-à-dire, une victime pour le péché. » C'est dans une intention prophétique, selon l'observation de Benoit XIV, que la vache rousse, immolée pour les péchés du peuple, était brulée avec un feu alimenté par le bois de cèdre deux fois teint de *coccus*. La couleur rouge était l'emblême du péché.

Le Sauveur portant sa croix est un sujet digne de toute l'attention d'un peintre chrétien. L'usage voulait, partout où le supplice de la croix était légalement établi, que le patient portât lui-même l'instrument de mort jusqu'au lieu désigné. Ceci prouve que la croix devait être d'une grandeur moyenne, comme il sera ultérieurement démontré. L'Evangile nous dit que Jésus extrêmement affaibli par les tortures ne put suffire à cette rude tâche et que Simon de Cyrène fut forcé par les satellites de s'adjoindre à la sainte victime, afin d'alléger ce fardeau. Le Sauveur, dès ce moment, porta-t-il la croix conjointement avec Simon? Cajétan interprète, en ce sens, les paroles de S. Luc : « Ils imposè- » rent la croix à Simon, afin qu'il la portât après Jésus. » Selon notre auteur, Jésus-Christ soutenait la partie supérieure et le Cyrénéen l'extrémité. Il marchait ainsi après le Sauveur. Ces expressions : *après Jésus, post Jesum*, sont un peu amphibologiques dans les deux langues. Elles peuvent signifier que Simon aidait, par derrière, à porter la croix, comme il est permis de croire que le Cyrénéen remplaça totalement le Sauveur et fut seul chargé de la croix jusqu'au calvaire. S. Jérome et S. Augustin professent cette dernière opinion. Gretser qui partage le même avis observe que les peintres ont l'habitude de figurer le Sauveur portant lui-même sa croix, avec l'aide de Simon. Mignard, dans son beau tableau qui est au musée de Paris, a fait porter la croix par le Cyrénéen, tandis que Jésus, éloigné de quelques pas et se traînant de faiblesse, parle aux femmes de Jérusalem qui le suivent dans la voie douloureuse.

Raphaël semble avoir voulu prendre un milieu. Il a peint le Sauveur affaissé sous le poids de la croix que le Cyrénéen

relève. La sainte Vierge qui se trouvait sur la voie du Calvaire rencontre son divin fils qui jette sur elle un regard de compassion, et Marie, à la vue de son fils, s'évanouit de douleur. Disons, en passant, que c'est une des plus belles pages du grand maître.

Les Italiens nomment cette rencontre le *spasimo*. Aucun évangéliste n'en fait pourtant mention. S. Bernardin de Sienne raconte dans un sermon pour le vendredi-saint, qu'il a lu dans un livre écrit par un auteur digne de foi, ce trait du spasme de Marie. Il ajoute, d'après la même autorité, que Jésus voyant sa mère plongée dans une si vive douleur ne put se soutenir et que c'est, en ce même instant que Simon fut contraint de porter la croix. On montrait, continue le même auteur, une chapelle érigée dans cet endroit, sous le titre de Sainte-Marie du Spasme. On montrait même la pierre sur laquelle Jésus-Christ s'était reposé. S. Bernardin a néanmoins soin de dire que c'est une pieuse croyance qu'on ne pourrait absolument garantir sans témérité.

Selon une autre pieuse tradition, une des femmes qui suivaient le Sauveur, dans la voie du Calvaire, essuya la figure de la sainte victime, avec un voile ou linge qui en retint les augustes traits. On a nommé cette femme Véronique. Cette appellation n'est qu'un composé de deux mots qui signifient vraie image. Ce voile miraculeux est conservé avec respect dans la basilique du Vatican. Plusieurs peintres ont reproduit cette tradition qui, comme on vient de le voir, est consacrée par une haute antiquité, quoique l'Evangile ne dise rien qui puisse faire présumer ce prodige.

CHAPITRE X.

La Crucifixion du Sauveur.

Nous avons déjà eu l'occasion d'observer que, dans les siècles rapprochés du berceau du christianisme, on ne retraçait point, par l'iconographie, le mystère ineffable de la Rédemption. On avait pour cela des motifs qui ont été exposés et qui ne pouvaient, dans les siècles postérieurs, empêcher les peintres et les sculpteurs de figurer Jésus-Christ expirant sur la croix. Il a pourtant existé, dans des temps très-reculés, des images de crucifixion peintes ou sculptées, sans qu'il soit permis d'en déduire qu'elles fussent aussi communes qu'elles le devinrent depuis le Ve siècle. L'histoire que raconte S. Grégoire de Tours, au sujet d'un crucifix qui ornait une église de Narbonne nous prouve suffisamment que, de son temps, cette image était exposée à la vénération des fidèles. Ceci donc nous fait remonter au VIe siècle.

A ces époques si éloignées de nous, l'image du Sauveur crucifié nous apparaît attachée sur la croix avec quatre clons. Il y est couvert d'une robe sans manches. Telle est celle dont parle le cardinal Borromée et qui se voit dans la chapelle du saint pape Jules Ier à Ponte-Molle, non loin de Rome. Le même auteur parle d'images très-anciennes *Vetustissimæ crucifixi imagines* où deux clous percent les mains et deux percent les pieds.

Le plus ancien des crucifix serait sans nul doute celui qu'on vénère à Lucques, sous le nom de *Saint-Voult* ou *Sanctus Vultus*, sainte face, et que l'on tient avoir été fait en bois par Nicodème dont il est parlé dans l'Evangile. S'il n'est pas très-possible de prouver que ce crucifix est d'une si haute antiquité, du moins il paraît certain qu'on le possédait, dans cette ville, dès le VIIIe siècle. Au moyen-âge, ce crucifix était en grande vénération dans tout le monde

catholique et l'on raconte que Guillaume-le-Conquérant faisait ses plus solennels serments par le *Saint-Voult de Lucques*. Le peuple en avait fait un saint *Vaudelu*. Jésus y porte une tunique.

Voici donc deux exemples de crucifix très-anciens et il en résulte que le corps de Notre-Seigneur n'y était pas figuré, dans un état de nudité à peu près complète, tel qu'on le représente de nos jours. Il n'était pas rare de voir des crucifix habillés dans les XIVe et XVe siècles. Nous ne devons pas omettre qu'à cette même époque, et même antérieurement, on voyait des scènes de crucifixion où le Christ était figuré comme dans le temps présent. Les vieux vitraux des églises en fournissent la preuve. Ce serait donc injustement que l'on critiquerait les peintures et les sculptures de la renaissance et de nos temps modernes parce qu'elles reproduisent le Sauveur avec une simple draperie autour des reins. Il ne faut donc rien exagérer par un amour d'ailleurs très-louable de l'art des âges qui nous ont précédé. Le Christ tel que nous le figurons est retracé dans toute sa vérité historique, c'est l'opinion des plus graves écrivains et surtout de Benoît XIV. Ce grand pape nous dit qu'on pratiqua, à l'égard de Jésus-Christ, ce qui avait lieu pour les criminels condamnés à ce supplice. Or, il est certain qu'on leur laissait uniquement un dernier voile pour ne pas offenser la pudeur. On conviendra que cette manière de représenter Jésus crucifié n'offre rien de dangereux, à cause de la longue habitude où l'on est de voir constamment se reproduire, en cet état, la vénérable image du Rédempteur.

Le Sauveur fut-il attaché à la croix avant ou après l'érection de celle-ci? Le texte sacré ne peut nous fournir aucune réponse. Le champ reste donc libre aux artistes. Il est cependant impossible que la balance soit maintenue dans un parfait équilibre. Le docte annotateur de Molanus cite un texte de tragédie grecque dont voici le sens : « On saisit le » corps du Sauveur et on l'élève sur une haute croix. On » l'y soutient debout, puis on lui étend les mains à l'extré» mité de chaque croisillon et on les lui perce avec des » clous. Ensuite, on lui attache de la même manière les » pieds au bas de l'arbre. »

Dans ce passage, la croix est fixée et élevée avant que la victime y soit attachée. Ce mode de crucifixion semble résulter, quoique indirectement, d'une foule de passages dont Paquot fait quelques citations. D'autre part, les Pères appellent le crucifiement une ascension sur la croix. Nous inclinons pour ce mode, sans improuver celui qui lui est contraire. Rubens a suivi ce dernier dans son inestimable chef-d'œuvre qui orne la cathédrale d'Anvers.

Faut-il figurer le Sauveur attaché par quatre clous ou seulement par trois? Ce qui vient d'être dit sur les antiques crucifixions pourrait servir de réponse à cette question, mais on est en droit d'attendre de nouveaux éclaircissements. Un grand nombre d'auteurs anciens, en parlant de la Passion de Notre-Seigneur, font mention de quatre clous. S. Cyprien dit formellement que les pieds du Sauveur furent percés de clous. S. Grégoire de Tours parle d'un des quatre clous que l'impératrice Hélène fit jeter dans la mer Adriatique pour en calmer les vagues irritées. Innocent III dit que les *quatre* clous sont l'emblême des quatre vertus cardinales. Sainte Brigitte dit qu'elle vit, dans ses révélations, le Sauveur crucifié avec *quatre clous*. « Les pieds un peu écartés et percés de *deux* clous n'é» taient soutenus que par eux. » D'ailleurs on a très-raisonnablement conjecturé que l'on ne pouvait pas facilement attacher à la croix les deux pieds par un seul clou. Molanus dit qu'il apprend qu'à Rome et à Jérusalem, dans la vieille église du calvaire, Jésus est fixé à la croix par *quatre* clous. Les vignettes ou enluminures qui, dans les livres d'office des grecs représentent un crucifix sont disposés de la même manière.

On ne peut disconvenir, d'autre part, que l'on voit plusieurs crucifixions soit peintes, soit sculptées, où le Sauveur n'est attaché à la croix que par *trois* clous. Plusieurs de ces objets d'art remontent à des temps anciens. Est-ce pourtant une raison suffisante pour se borner à considérer la question comme indifférente? Nous ne pouvons le penser. Benoit XIV après avoir rapporté les opinions diverses sur ce point se prononce pour les *quatre* clous, en adoptant

l'avis de S. Grégoire de Tours, de Bellarmin, de Serry, etc., autorités assurément graves, et auxquelles l'opinion du savant pontife vient ajouter un nouveau poids.

Certains auteurs ont cru que les clous n'avaient point été enfoncés dans le creux de la main, mais dans l'avant-bras, ou à l'origine du poignet. Lipse est de cet avis et prétend que le corps n'aurait pu être soutenu, si l'on s'était contenté de percer les mains. Ce sentiment est peu suivi et ne s'accorde point avec les paroles prophétiques de David: *Foderunt manus meas et pedes meos.* « Mes ennemis m'ont percé les mains et les pieds. » Un grand nombre d'écrivains, d'accord avec les monuments anciens, placent sous le corps du Sauveur un appui, *sustentaculum*. D'autres mettent sous ses pieds une sorte de console qu'ils nomment, à cause de sa position, *suppedaneum*. La raison de Lipse n'a donc plus de fondement.

Nous devons maintenant éclaircir une autre difficulté. Elle est relative à la couronne d'épines. La tête du Sauveur en était-elle ceinte sur la croix? On peut d'abord répondre à cette question par l'oraison attribuée à S. Grégoire-le-Grand que nous traduisons : « O Seigneur Jésus, je vous » adore attaché sur la croix et portant sur votre tête une » couronne d'épines. » S. Paulin plus ancien que ce grand pape s'exprime ainsi qu'il suit dans une des inscriptions destinées aux peintures de son église de Nole:

> *Cerne coronatam Domini, super atria, Christi*
> *Stare Crucem.*

« Contemplez sur ce monument la croix du Seigneur por- » tant une couronne. » On a cru cependant que la suite de l'inscription pourrait donner lieu de penser qne S. Paulin n'entendait point parler d'une couronne d'épines, car il ajoute que celui-là seul sera couronné, qui aura porté sa croix avec son divin maître. Dans un antre endroit, il parle d'une couronne de fleurs qui surmonte le signe sacré de la Rédemption. Tout cela, convenons-en, est un peu vague. Mais ce qui ne l'est pas du tout, c'est ce que nous lisons dans Origène : « Il est écrit qu'on enleva au Sauveur sa tu- » nique, mais on ne lit pas qu'ou lui ait enlevé sa cou-

» ronne. » Tertullien cité par Benoit XIV parle de Jésus-Christ attaché à la croix, la tête ceinte d'une couronne d'épines : *Inhærens crucis cornibus et corona spinea, in capite ejus circumdata*. De ce passage et de plusieurs autres autorités citées par Lambertini on est induit à conclure, sans hésiter, que Notre-Seigneur conserva, sur la croix, sa couronne d'épines.

Quelques artistes pieux voulant symboliser la royauté du Sauveur triomphant de la mort et du péché et siégeant sur la croix, comme sur un trône de gloire, ont placé sur sa tête, non une couronne d'épines, mais un diadême royal. C'est ainsi qu'est figuré le Rédempteur sur le fameux Christ de Lucques dont nous avons parlé. Voici la traduction du texte de Curtius qui le décrit : « La couronne est d'or fin » et digne d'un si grand roi. Au-dessus on voit les carac- » tères grecs Alpha, Oméga. Jésus-Christ y est chaussé et » les chaussures sont d'argent revêtu de lames d'or, sur » lesquelles est gravée une croix. » Ce crucifix est en relief sur bois et non point en peinture, comme l'a dit Misson. Le père Labat, qui relève l'erreur du voyageur protestant, ajoute que c'est peut-être le seul crucifix qu'on se soit avisé d'habiller si richement *et de couronner autrement que d'épines*.

CHAPITRE XI.

Autres circonstances artistiques de la Crucifixion.

Trop généralement il y a diversité, parmi les artistes, au sujet du côté de Jésus-Christ qui fut percé d'une lance, après sa mort. Il ne peut y avoir néanmoins d'incertitude à cet égard, si l'on veut bien consulter les monuments anciens. Il est vrai que l'Evangile ne nous fournit pour ceci aucun renseignement positif. On y lit seulement qu'un soldat ouvrit, *aperuit*, le côté du Christ encore attaché à la croix, afin de s'assurer s'il avait rendu le dernier soupir. Mais d'abord, ce soldat n'était point à cheval comme on le représente quelquefois. Cela se prouve par l'arme même dont il se servit, car les cavaliers n'usaient jamais de la lance à cette époque. Selon le vénérable Bède, c'est le côté droit qui fut percé. Cela s'accorde avec de très-anciennes peintures, et surtout avec une médaille d'or citée par le docte Gretser, dans son livre 1er *de Cruce*. Celui qui, dans cette médaille, tient la lance est placé à la droite de Jésus crucifié. On y voit, à la gauche, celui qui tient l'éponge imbibée de fiel et de vinaigre. Un rit liturgique, expliqué par le pape Innocent III, confirme ce sentiment. A la messe, selon le cérémonial antique, le prêtre plaçait le calice à la droite de l'hostie, comme pour recevoir le sang qui coule du côté droit de la sainte victime. Aujourd'hui même, quand le pape officie pontificalement, comme il communie non point à l'autel mais sur son trône, il reçoit la sainte hostie, qui lui est apportée par le diacre, du côté gauche. Il reçoit le calice, du côté droit, afin de rappeler que c'est du sacré côté de Notre-Seigneur que le sang coula mêlé d'eau. Tous les liturgistes s'accordent à expliquer, de cette sorte, la singularité de ce rite. Ce serait donc mentir à la tradition et à l'esprit de l'Eglise que de peindre ou sculpter un crucifix où le côté gauche du Sauveur serait percé de la lance.

Sera-t-il nécessaire de faire observer que le côté de Notre-

Seigneur ne doit être figuré ouvert par cette lance qu'après que la victime a rendu le dernier soupir ? Il y aurait contre-sens à représenter Jésus vivant encore sur l'instrument de son supplice et portant simultanément la plaie saignante du coup de lance. Combien de crucifixions présentent néanmoins cette anomalie ! Combien d'artistes confondent le double état de Jésus-Christ sur la croix, c'est-à-dire le supplice lui-même et la mort qui en est la suite !

Nous sera-t-il permis d'ajouter, en passant et sans perdre de vue notre plan, que l'on a donné au soldat qui perça le côté du Sauveur le nom de *Longinus*, et que l'on croit que converti à la foi chrétienne il alla dans la Cappadoce prêcher l'Evangile où il obtint la couronne du martyre? Le fer de cette lance, ou du moins sa partie supérieure, est dans le trésor des saintes reliques du Vatican, à Rome. On rapporte que l'empereur Bazaget ou Bajazet l'envoya comme un présent au pape Innocent VIII.

Il est assez ordinaire de représenter au pied de la croix un groupe de saintes femmes ou du moins d'y figurer S. Jean l'évangéliste et la sainte Vierge. Mais la douleur dont cette tendre mère fut transpercée, selon la prophétie du saint vieillard Siméon, autorise-t-elle l'artiste à la peindre abattue sur la terre et accablée sous le poids de son amertume ? On a beaucoup disserté sur ce point et il nous semble qu'une lecture attentive de l'Evangile de S. Jean peut fournir de suffisantes lumières. Que dit, en effet, cet évangéliste ? « Cependant la mère de Jésus et la sœur de sa mère, Marie, femme de Cléophas se tenaient auprès de sa croix, » avec Marie-Madelaine. » *Stabant juxta crucem.* Cette expression ne permet pas de se représenter une de ces pieuses femmes abattue sur la terre. Elle nous les montre, au contraire, soutenues par une fermeté d'âme surhumaine. Marie, mère de Jésus, connaissait la volonté du Père céleste. Elle n'ignorait pas que la mort de son fils était le prix de la rédemption du genre humain. Sa douleur était sans doute d'une intensité profonde, mais elle ne peut s'assimiler à la douleur d'une vulgaire maternité. C'est le sentiment qui est consacré par cette belle prose de l'Eglise :

Stabat mater dolorosa. « La mère de douleurs se tenait » debout auprès de la croix, quoiqu'un torrent de larmes » coulât de ses yeux, *lacrymosa.* » Et puis S. Ambroise nous dit : *Antè crucem stabat et piis spectabat oculis filii vulnera :* « Marie se tenait *debout* devant la croix et d'un » œil attendri elle contemplait les plaies de son divin fils. » Ne dirait-on pas que ce passage a inspiré l'admirable prose *Stabat ?*

C'est pourquoi plusieurs écrivains sages et instruits se plaignent de ce que certains peintres représentent au pied de la croix Marie succombant sous le poids de sa douleur et en état de spasme. Carthagena cité par Benoît XIV raconte qu'à Rome, le maître du Sacré-Palais ordonna qu'on fit disparaître des peintures où l'on voyait Marie évanouie aux pieds de la croix. On se prévaudrait mal à propos de quelques tableaux de grands maîtres qui auraient figuré la Vierge dans cet état de prostration. Un abus n'est pas une règle, nous l'avons déjà dit et nous serons encore, plus d'une fois, obligés de le répéter. Que les autres saintes femmes soient figurées dans cet état d'abattement, cela peut être admis et pourtant encore c'est mal traduire le texte de S. Jean : *Stabant.* Or, les peintres que nous censurons font souvent le contraire. Marie est évanouie, inanimée, et ses compagnes sont debout... Il serait superflu d'accumuler plusieurs autres témoignages, mais nous devons prévenir que ce qu'on nomme le *Spasme* de la sainte Vierge et dont on fait une spéciale solennité n'est point du tout ce qui est, en ce moment, l'objet de notre critique. Il en sera parlé en son lieu.

Selon le texte évangélique, Jésus fut crucifié entre deux voleurs. L'un de ces suppliciés est connu sous le nom de bon larron, l'autre sous celui de mauvais larron. Lorsqu'un artiste veut joindre à la crucifixion de Jésus celle des deux larrons, il doit distinguer le bon du mauvais. Le premier témoignait au Sauveur sa confiance, en lui adressant la prière que tout le monde connaît. Quelle est sa place dans un tableau qui reproduit cette triple crucifixion ? S. Augustin et S. Léon disent que ce spectacle d'un Dieu mourant

entre deux larrons est une image du jugement dernier où le juge suprême placera les bons à sa droite et les méchants à sa gauche. La question est résolue. D'autre part S. Célestin, pape, S. Jérôme, Raban Maur cités par Jean Molanus s'accordent à dire que le bon larron était à la droite du Sauveur. S. Anselme, après plusieurs autres écrivains, estime que le bon larron est l'image de ceux qui souffrent pour la justice et que par le mauvais larron sont désignés les faux martyrs. Il appelle le premier *Dextrum latronem* et le second *Sinistrum latronem*.

S'il est, à peu près, insolite que le mauvais larron soit placé à la droite du Sauveur, il n'est pas aussi rare de voir se commettre des erreurs d'un autre genre sur le même sujet. Pour ne pas confondre, par un respect intempestif, le Sauveur avec les deux larrons, il est des artistes qui ne figurent pas ces derniers attachés à la croix par des clous, mais bien par des cordes. D'autres les représentent avec les mains clouées derrière la pièce transversale de la croix. Or, les auteurs les plus estimables de l'antiquité tels que S. Augustin, S. Jérôme, S. Chrysostôme, S. Grégoire, Alcimus Avitus et une foule d'autres disent de la manière la plus formelle que les voleurs furent attachés à leur croix par des clous. Le texte de l'Evangile est positif. *Tunc crucifixi sunt cum eo duo latrones.* « Avec le Sauveur furent *crucifiés* deux larrons. » Le terme *crucifixi* exprime littéralement l'acte par lequel ils furent *cloués* et non pas seulement *attachés* à la croix. Aussi S. Augustin, en parlant de Jésus-Christ, dans son explication du psaume 68 nous dit : *Nisi clavis fixus fuisset, crucifixus non esset.* « Si » le Christ n'avait été attaché, fixé à la croix, il n'eût point » été *crucifié*. » Molanus, il est vrai, nous dit que les peintres de son temps figuraient les voleurs attachés à la croix par des cordes et que cela semble avoir souri à leurs devanciers, afin qu'il ne fût pas possible de confondre le Sauveur avec les deux larrons. C'est une raison pieuse, mais nullement fondée, car comment pourrait-on confondre le divin rédempteur avec ces deux coupables, puisqu'il est au milieu, qu'il est couronné d'épines, que le titre apposé sur la croix le distingue suffisamment ?

A titre d'érudition curieuse, nous insérons ce qui suit, mais l'art chrétien n'en peut retirer un grand profit. André Favyn, avocat de Paris, qui a fait imprimer dans cette ville, en 1620, un livre intitulé : *Théâtre d'honneur et de chevalerie*, s'exprime ainsi :

« Le plus haut et dernier des treize ermitages qui sont » sur la montagne de Montserrat, en Catalogne, est celui » du bon larron, appelé *S. Dismas ;* l'autre était nommé » *Gestas*. Les anciens croyaient que ces trois vers rimés :

> *Imparibus gestis, pendent tria corpora ramis :*
> *Dismas et Gestas, medio sedet ima potestas.*
> *Gestas damnatur, Dismas ad astra levatur.*

» escrits sur un morceau de parchemin, raclez et la ra- » clure mise et détrempée dans le vin ou eau-de-vie, baillée » en breuvage aux condamnez à la gesne, les rendoit in- » sensibles aux tourments et leur servait de charme de » silence. »

Dans le pseudo-évangile de l'enfance, ces larrons sont nommés *Titus* et *Damachus*.

Dans un livre, sous le nom de *Flores*, attribué au vénérable Bède, les deux larrons sont appelée : *Matha* et *Joca*.

Il n'est pas besoin d'ajouter que toutes ces traditions populaires n'appartient point au domaine de l'histoire.

CHAPITRE XII.

De la forme de la croix.

Un écrivain très-érudit, déjà cité par nous, le jésuite Gretser a publié, en trois volumes in-4o, un ouvrage très-étendu sur la question que nous nous proposons de traiter. On pense bien qu'il ne peut entrer dans notre plan de suivre cet écrivain dans ses immenses explorations. Benoît XIV qui cite Gretser avec éloge nous suffira. Disons d'abord avec ce grand pape qu'il ne peut s'agir ici de discuter sur la nature du bois dont cette croix était faite. L'art n'a qu'un très-minime intérêt dans cette question.

Pour ce qui est de la forme, Gretser l'envisage sous un double aspect. La première n'est autre chose qu'une pièce de bois de grandeur suffisante pour y attacher un patient avec des clous ou des cordes. La croix n'est, en ce cas, qu'un simple poteau droit et uni. L'habitude où l'on est de se figurer dans une croix deux lignes, l'une perpendiculaire, l'autre transversale, s'oppose à ce qu'on donne ce nom au simple poteau. Mais au fond, le mot latin *Crux* qui dérive du mot *cruciari*, torturer, supplicier, n'implique point pour l'instrument de la torture une forme plutôt qu'une autre. La croix peut donc être, d'après son étymologie, aussi bien une simple pièce de bois unie, posée perpendiculairement, ou de tout autre manière, que deux poteaux ajustés plus ou moins en équerre. Telle ne fut point la croix de la rédemption.

La seconde forme de croix est celle que notre auteur nomme composée. Elle est faite, ou de deux pièces qui se coupent en angles aigus, comme la lettre X. C'est celle qui porte le nom de *croix de S. André ;* ou de deux pièces dont la transversale surmonte la perpendiculaire, comme dans la lettre grecque et latine T ; ou enfin de deux pièces dont celle qui est horizontale traverse la perpendiculaire, un peu au dessous du sommet de celle-ci. Telle est la croix ordinaire †.

Le Sauveur ne fut point attaché à la croix simple I. Aucun monument ancien n'en fait foi. Ne négligeons pas cependant de rappeler que cette croix simple n'était pas inconnue, parmi les Juifs. Nous lisons en effet, dans le livre d'Esther, que Aman fut attaché à une haute poutre, *excelsam trabem*.

La croix en deux pièces placées l'une sur l'autre, à angles aigus, nommée *decussata*, la croix dite de S. André n'a jamais été indiquée comme instrument de la crucifixion du Sauveur. On ne pourrait en citer aucun exemple.

La discussion peut donc exclusivement s'établir sur deux autres croix dont une est nommée *commissa*, celle qui retrace le *Tau;* l'autre portant le nom de *immissa*, celle où la ligne perpendiculaire dépasse un peu la traverse, †. Les Evangélistes ne nous apprennent rien, à cet égard; mais Tertullien dit formellement : « La croix est la lettre grec- » que *Tau* et la romaine T. » C'est pour cette raison, selon plusieurs auteurs liturgistes, que le canon de la messe commence par les mots *Te igitur*. Ces écrivains disent que la croix avait cette forme avant que Pilate ne l'eût, en quelque sorte altérée, en plaçant au sommet le titre ou inscription. Il résulte de ce qui vient d'être dit que toute l'antiquité a donné à la croix la forme de la lettre T. Benoit XIV adopte ce sentiment qui est celui de Ayala, celui de Gretser, celui de Casalis, de Baronius, de D. Calmet, de Serry, etc. Devra-t-on se montrer sévère envers l'artiste qui ne donne pas à la croix cette forme rigourense? Nous ne pouvons répondre affirmativement. Il y aurait pourtant lieu de blâmer une forme do croix où la sommité qui dépasse la pièce transversale aurait la même longueur que chacune des sections de celle-ci. C'est là néanmoins ce qui se pratique tous les jours, sinon dans les tableaux et les gravures, du moins dans les croix de bois ou de métal. Les fabricants font consister la beauté d'une croix dans la régularité de ses proportions géométriques. Toutefois, nous ne voulons pas outrer nos exigences et nous dirons qu'il n'est pas rare de voir dans des monuments, qui remontent à la plus belle époque du moyen-âge, et même au IXe siè-

cle, la croix configurée, selon ces proportions géométriques dont il vient d'être parlé. Il n'en sera pas moins vrai, pour cela, que la véritable croix de la Rédemption est celle qui se rapproche le plus de la forme du *Tau*.

Adjoignons à ce qui vient d'être exposé un passage de Lipse qui entre parfaitement dans notre sujet : « La forme » de la croix est assez connue, mais la pièce transversale » portait proprement le nom de *Patibulum*. Le coupable » était obligé de porter lui-même cette pièce jusqu'à l'en- » droit du supplice où se trouvait déjà, planté en terre, le » poteau perpendiculaire nommé *crux*, croix. Les peintres » donc, ignorant cet usage de l'antiquité, font porter à » Jésus-Christ la pièce transversale unie à la pièce perpen- » diculaire. »

D'après cet auteur, ce que nous nommons un portement de croix, dans l'art, devrait se borner à placer sur les épaules du Sauveur la pièce transversale qui est à proprement parler le *patibulum*. Il est fort douteux qu'on se conforme à cette prescription contre laquelle proteste l'usage universel de tous les siècles.

Que faut-il entendre par ce qu'on nomme la croix de Jérusalem qui présente deux pièces transversales ou croisillons? La traverse qui se rapproche le plus du sommet de cette croix et qui est un peu moins longue que la seconde, n'est autre qu'un souvenir de l'inscription placée par Pilate sur la croix du Sauveur. Ce titre, au lieu d'être plus long que large est figuré dans le sens contraire, et la régularisation qu'on s'y est proposée a produit la croix à double traverse. Nous n'avons point à revenir à ce qui a été dit sur la croix triple que la fantaisie des artistes a prêtée si gratuitement au pape. (Voir le Chap. IX de la première partie).

Pour ne rien négliger sur ce point, sous le rapport de l'art, nous devons entrer dans quelques détails sur la longueur de la croix. Il est constant que certains artistes ont exagéré la hauteur de cet instrument de salut. Ont-ils voulu sympathiser avec quelques orateurs chrétiens qui donnent hyperboliquement à la croix trente ou quarante pieds de

hauteur? Certes, une croix de cette dimension ne pourrait être portée par un patient, même avec l'aide d'un cyrénéen, quelque vigueur qu'on suppose à celui-ci. L'Evangile nous apprend que Jésus-Christ la porta seul, du moins pendant quelque temps, sur la voie douloureuse du calvaire, alors que l'Homme-Dieu devait être dans un état d'extrême épuisement, à la suite des tortures d'une longue et cruelle passion. Ce serait donc une exagération impardonnable et même absurde que de donner à cette croix une dimension que repoussent le texte évangélique et le simple raisonnement. Autre considération non moins puissante; c'est que selon le texte sacré, Jésus-Christ, au moment d'exhaler le dernier soupir, adressa quelques paroles à S. Jean l'évangéliste et à sa mère qui se tenaient aux pieds de la croix. La voix mourante du Sauveur aurait-elle pu parvenir aux oreilles de ces deux augustes témoins de son supplice, s'il avait parlé du haut d'une croix à laquelle on supposerait une élévation démesurée. Puis encore, il paraît que la hauteur de la croix variait, selon la qualité du supplicié. L'empereur Galba, selon Juste Lipse qui le rapporte d'après Suétone, répondit à un condamné qui invoquait les lois en se qualifiant de citoyen romain : « On te clouera sur une » croix plus haute que celle des vulgaires criminels, et » cette croix sera peinte de blanc. » Or les Juifs ne considérant dans l'Homme-Dieu que le fils d'un simple artisan, ne pouvaient songer à l'attacher sur une croix, pour ainsi dire privilégiée, et en ce moment surtout Jésus-Christ voulait épuiser jusqu'à la lie la coupe des humiliations, comme celle des tortures.

Terminons par une particularité relative à la position de la croix ou, si l'on veut, de la personne sacrée du Rédempteur sur la montagne du Calvaire. Jésus-Christ, selon plusieurs auteurs anciens, avait le dos tourné vers Jérusalem et l'Orient, la face regardait donc la partie Occidentale, à sa droite était le nord, à sa gauche le midi. Il portait donc ses regards vers cette ville de Rome que devaient bientôt visiter et convertir les deux princes de l'apostolat Pierre et Paul, et dans laquelle devait se fonder la chaire

principale du catholicisme, centre de l'unité. Ceci, du reste ne saurait être qu'une opinion libre et qui n'a du mérite que dans la pensée mystique de Sedulius, du vénérable Bède et de S. Jean Damascène. Si, dans un tableau de crucifixion, le peintre veut figurer en perspective la ville de Jérusalem, cette observation pourrait mériter de sa part un respect dont la piété lui serait reconnaissante.

CHAPITRE XIII.

Déposition de la Croix; Sépulture de Jésus-Christ.

Consultons les Evangélistes; S. Matthieu nous fournit les détails qui suivent : « Joseph d'Arimathie alla trouver Pilate » et lui demanda le corps de Jésus. L'ayant reçu, Joseph » l'enveloppa dans un linceul blanc, et le mit dans un sé- » pulcre tout neuf qu'il avait fait tailler dans le roc, puis, » ayant roulé une grande pierre à l'entrée du sépulcre, il » se retira. »

S. Marc nous dit : « Pilate remit le corps de Jésus à » Joseph. Celui-ci ayant acheté un linceul descendit Jésus » de la croix, l'enveloppa dans un linceul, le mit dans un » sépulcre taillé dans le roc et roula une pierre à l'entrée » du sépulcre. »

S. Luc, à son tour, nous retrace en ces termes les mê- mes faits : « Joseph alla trouver Pilate et lui demanda le » corps de Jésus, et l'ayant descendu de la croix, il l'en- » veloppa d'un linceul et le mit dans un sépulcre taillé » dans le roc, où personne n'avait encore été mis. »

Enfin S. Jean nous révèle sur la déposition et la sépul- ture quelques circonstances omises par les premiers : « Les » soldats étant venus à Jésus, comme ils virent qu'il était » déjà mort, ils ne lui rompirent pas les jambes (ils ve- » naient de les rompre aux deux larrons) mais un des sol- » dats lui ouvrit le côté d'un coup de lance et aussitôt il en » sortit du sang et de l'eau............... Après cela Joseph » d'Arimathie, qui était disciple de Jésus, mais en secret, » parce qu'il craignait les Juifs, demanda à Pilate qu'il lui » permit d'enlever le corps de Jésus. Pilate le lui ayant » permis, il alla enlever le corps de Jésus. Nicodème, celui » qui autrefois avait été trouver Jésus, durant la nuit, y » alla aussi avec environ cent livres d'une composition de » myrrhe et d'aloës. Ils prirent donc le corps de Jésus et

» l'enveloppèrent de linges, avec des aromates, selon la ma-
» nière d'ensevelir qui est en usage parmi les Juifs. Or il y
» avait un jardin au lieu où il avait été crucifié, et dans ce
» jardin un sépulcre tout neuf, où l'on n'avait encore mis
» personne. Comme donc c'était la veille du Sabbat des
» Juifs et que ce sépulcre était proche, ils y mirent Jé-
» sus. »

Pourquoi cet évangéliste nous fournit-il beaucoup plus de détails que les précédents? C'est qu'il fut le témoin oculaire de la mort et de la sépulture de son divin maître. « Celui qui l'a vu, nous dit-il, en rend témoignage, et son » témoignage est véritable et il sait qu'il dit vrai. »

Il faut pourtant avouer que tous ces textes réunis ne sauraient fournir à l'artiste chrétien des indications bien précises pour une déposition de croix et une sépulture. Ils ne présentent pas un fond principal mais seulement accidentel. Malgré cette absence de détails bien circonstanciés, l'art s'est exercé fréquemment sur cette grande scène de la déposition de la croix. Les plus grands maîtres y ont déployé toutes les ressources de leur génie. Voici un passage du cardinal Frédéric Borromée qui mérite de fixer l'attention : « Le peintre aura soin de ne pas représenter ce corps
» saint ne portant aucune marque des coups qu'il a reçus,
» exempt de cette maigreur, de cette pâleur livide qu'une
» si cruelle nuit et la mort si douloureuse de la croix ont dû
» lui imprimer......... Le peintre ne placera pas le Sauveur
» déposé de la croix dans les mains des anges, mais plutôt
» dans les bras de sa mère ou de ceux qui descendirent de
» la croix ce corps privé de vie. Joseph et Nicodème sou-
» tiendront ce corps. Si les peintres veulent y figurer un
» ange, ils ne le représenteront pas comme remplissant une
» fonction quelconque relative aux restes inanimés du Sau-
» veur. »

Ce qu'on vient de lire est destiné à combattre une opinion consignée dans un livre attribué à S. Anselme auquel la sainte Vierge est censée adresser cette allocution : « Après
» que mon fils eut été déposé de la croix et avant sa sé-
» pulture, il fut glorifié tellement qu'on ne voyait sur son

» corps aucune plaie, aucune lividité. On distinguait seulement les cicatrices de la lance et des clous. »

Cette révélation n'a pas assez d'autorité pour déterminer un peintre à s'y conformer. Au surplus, ce qui vient d'être dit se réfère plus intimement au corps déjà déposé de la croix qu'à l'acte de la déposition ou descente elle-même. Nous l'avons déjà dit, l'histoire évangélique ne peut fournir, à cet égard, de renseignement très-positif.

Selon le *Musée religieux* de Reveil, où nous puisons de très-utiles documents, la descente de croix de Daniel Ricciarelli (plus connu sous le nom de Daniel de Volterre) est regardée comme un des sept plus beaux tableaux d'autel qui soient à Rome. Les disciples, après avoir détaché Jésus de la croix, l'en descendent avec un respect touchant. Marie est entourée de plusieurs femmes qui la secourent dans son évanouissement. Ici le spasme qui a été réprouvé pour la scène de la crucifixion ne contredit aucun texte sacré. L'apôtre S. Jean élève les bras vers le corps du Sauveur encore suspendu dans ceux de ses disciples. Quoique la Vierge ait les yeux fermés, on découvre sur ce visage, altéré par une violente douleur, une immense force d'âme qui va lui permettre de recevoir sur ses genoux maternels ce corps inanimé. L'église de la Trinité-du-Mont possède ce chef-d'œuvre. On sait que notre célèbre Lebrun a très-dignement traité ce grand sujet.

Nous demandons franchement pardon de placer ici une remarque dont nous espérons cependant que la justesse ne sera point méconnue, car nous pouvons la légitimer par des faits trop souvent reproduits, surtout de nos jours. Au moment où la sainte victime expirait sur la croix, quel pouvait être l'âge de Marie, sa mère? En admettant qu'à la crèche de Bethléem cette vierge-mère ne fût âgée que de quinze ans, elle devait en compter quarante-huit, alors que s'accomplit le mystère de la Rédemption sur le Calvaire. Il faut bien cependant avouer que sur un grand nombre de tableaux de crucifixion les artistes nous présentent au pied de la croix, soit pendant l'agonie du Sauveur, soit au moment de sa déposition et de sa sépulture, une jeune

vierge dont la physionomie accuse tout au plus l'âge de vingt ans !... Nous avons vu même des scènes d'Assomption de Marie où cette vierge était parée des fleurs d'une jeunesse de quinze ans !... Nous conseillons à ces artistes de méditer sur ce que dit le cardinal Borromée, dans son chapitre sur l'âge, transcrit dans notre première partie, chapitre VI.

La sépulture du Sauveur est décrite surtout par S. Jean d'une manière assez détaillée pour que l'artiste puisse utilement s'inspirer de ce récit. L'acte d'embaumement n'est pas néanmoins facile à retracer, même en l'isolant de la mise au tombeau. Quant à celui-ci, on n'ignore pas que l'art chrétien l'a reproduite avec succès. Une des plus remarquables œuvres de ce genre est celle dont on est redevable au savant pinceau du Titien. Il a peint la sainte Vierge que Madelaine semble vouloir écarter de ce triste spectacle. On ne saurait blâmer l'artiste de ce touchant incident, quoiqu'il ne soit nulle part énoncé dans le texte sacré. La douleur de S. Jean, l'apôtre bien-aimé qui aide Joseph et Nicodème, et qui semble présider à ce devoir suprême, est admirablement rendue.

Michel-Ange Caravage a excellé dans le même sujet. Ces deux pages sont complètement irréprochables comme monuments chrétiens. Mais Rubens semble avoir, avant tout, visé à l'effet, en montrant sur le premier plan le corps du Sauveur qui est une étude savante de carnation. Il faut dire aussi que ce grand peintre s'est montré fidèle à la prescription plus haut relatée du cardinal Borromée. Quant à la forme du sépulcre, ce dernier écrivain ne veut pas que l'on figure une pierre bien polie, bien taillée, conformément à la coutume mal à propos reçue, *lapidem... politum... sicuti ferè adhibetur*. Cela contredit, selon lui, la vérité et l'Evangile où se lisent ces paroles : « Joseph » plaça le corps de Jésus dans un sépulcre qui n'avait point » encore servi et qu'il avait fait tailler dans le roc. » Nous pensons, continue ce cardinal, qu'il est mieux de donner à cette sépulture la forme d'une caverne ; *antri alicujus faciem*.

Dom Calmet, dans son dictionnaire de la Bible, a décrit le sépulcre du Sauveur : « Ce tombeau, sur le mont Cal-
» vaire, au nord et au couchant de Jérusalem, est creusé
» dans le roc vif, comme l'Evangile nous l'apprend. C'est
» une espèce de petite chambre presque carrée par dedans,
» haute de huit pieds un pouce, depuis le bas jusqu'à la
» voûte, longue de six pieds un pouce, et de quinze pieds
» six pouces de large. La porte, qui regarde l'orient, n'a
» que quatre pieds de haut, sur deux pieds et quatre pou-
» ces de large. Cette porte se fermait par une pierre du
» même roc que celle du tombeau, et c'est sur cette pierre
» que les princes des prêtres appliquèrent leur sceau et
» que les saintes femmes craignirent de ne pouvoir remuer.
» Enfin c'est sur cette même pierre que l'ange s'assit après
» la résurrection de Jésus. »

CHAPITRE XIV.

La Résurrection du Sauveur et diverses apparitions aux apôtres.

Aux scènes de douleur succèdent des mystères de triomphe. L'art chrétien devait surtout affectionner ces beaux et consolants sujets. Trop souvent néanmoins le peintre se livrant aux charmes de son imagination et n'interrogeant pas avec assez de calme l'histoire évangélique, n'a pu se garantir de quelques inexactitudes. C'est ainsi qu'il a représenté le Sauveur s'élançant victorieux de son tombeau entr'ouvert, tandis que les gardes sont plongés dans le sommeil. Le texte dit bien que l'ange écarta la pierre qui fermait l'entrée du sépulcre, mais cela n'eût lieu qu'après la résurrection du Sauveur. Il en sortit quoique la pierre fût roulée sur le tombeau, de même que, plus tard, il pénétra dans la salle où les apôtres se tenaient enfermés, quoique les portes en fussent très-exactement closes. C'est donc, pour ainsi dire, ravir à Jésus-Christ la plénitude de son pouvoir divin que de figurer sa résurrection d'une tombe préalablement ouverte. C'est intervertir l'ordre des circonstances qui accompagnent cette miraculeuse résurrection. Nous ne saurions trop le redire, la pierre qui fermait le sépulcre ne fut écartée par l'ange, qu'après l'accomplissement de ce glorieux mystère. Toute œuvre peinte, gravée, sculptée qui fait sortir Jésus d'un sépulcre ouvert est une prédication artistique, en dissonnance avec le texte sacré. Nous appuyons ce qui vient d'être dit sur une autorité grave, celle du cardinal Frédéric Borromée : « Les » peintres sont répréhensibles quand ils figurent un sépul- » cre ouvert, *hiantem*, afin de présenter ainsi au Sauveur » une facile issue. Les corps glorifiés n'ont pas besoin » d'une route aussi aisée. D'ailleurs l'Evangile rapporte » que la pierre fut écartée par l'ange. »

D'autre part, si l'on représente les gardes ensevelis dans

le sommeil, comment S. Matthieu a-t-il pu dire ce qui suit : « Quelques-uns des gardes vinrent à la ville et ra- » contèrent aux princes des prêtres tout ce qui s'était » passé. » Des hommes qui dorment ne peuvent rendre compte des faits qui ont eu lieu pendant leur sommeil.... Or ces hommes racontaient ce qu'ils avaient vu ; ce serait donc une bien étrange anomalie de les figurer endormis. La longue habitude d'un abus se revêt cependant d'une telle autorité, exerce un si puissant prestige sur les hommes peu réfléchis, qu'il nous semble les voir censurer sans pitié un tableau où tout serait conforme à l'histoire de l'Evangile. Que présentera ce tableau irréprochable sous cet aspect ? On y verra le Sauveur s'élançant triomphalement d'un tombeau très-évidemment fermé et soigneusement gardé par des soldats dans un état de veille parfaitement caractérisé. A qui devra déplaire une scène de résurrection ainsi comprise ? La réponse n'a nul besoin d'être formulée. Si, dans un sermon, l'orateur chrétien représentait la tombe ouverte par les mains de l'ange, les gardes savourant les douceurs d'un sommeil profond et puis enfin le Sauveur sortant de son sépulcre, cette prédication ne pourrait échapper aux censures de l'Eglise. Elle y verrait une atteinte au moins indirecte à la pureté du dogme chrétien, une altération de l'histoire inspirée. Nous rappelons en ce moment, ce qui a été dit sur le ministère de l'art chrétien. Il est une prédication sans doute muette, mais une véritable prédication. Elle doit donc être assujétie aux règles de la prédication orale.

Essayerait-on de nous objecter que dans des milliers de gravures, même adhérentes à des livres liturgiques par excellence, tels que les Missels, les Bréviaires, et puis encore dans une multitude d'objets peints ou sculptés, la scène de la résurrection retrace des gardes endormis et un sépulcre ouvert d'où le Sauveur s'élance tenant en main le *labarum* de son triomphe sur la mort ? Nous n'aurions qu'un mot à répondre. C'est que l'abus ne connaît pas le privilége de la prescription et que toujours il sera ce qu'il fut et ce qu'il est, *un abus.* — Voici ce que l'Eglise romaine chante, au saint jour de la Résurrection :

Angelus Domini descendit de cœlo et accedens revolvit lapidem et super eum sedit et dixit mulieribus : nolite timere, scio enim quia crucifixum quæritis, jam surrexit. (Répons de la 1re leçon de l'office).

» L'ange du Seigneur descendit du ciel et s'approchant il » écarta la pierre (qui fermait le sépulcre) et s'assit dessus; » puis il dit aux femmes : N'ayez aucune crainte, car je » sais que vous cherchez Jésus-Christ ressuscité ; il est déjà » sorti du tombeau. » De nouvelles preuves seraient superflues.

La Sainte Vierge a été placée par quelques artistes au nombre de celles qui allèrent au tombeau. On ne trouve aucune trace de ce fait dans l'Evangile. Cependant S. Grégoire de Nysse l'a cru, ainsi que le poète Sedulius :

.... Hoc luminis ortu
Virgo parens aliæque simul cum munere matres
Messis aromaticæ, noctu venère gementes
Ad tumulum.....

« Au point de ce jour (de Pâques) la Vierge mère et les » autres femmes chargées d'une abondante provision d'aro- » mates vinrent, fondant en larmes, au saint tombeau. » Paquot cite encore, comme partisans de cette opinion, Nicéphore Calixte et Théophilacte, mais il observe qu'ils se sont illusionnés, *hallucinari videntur*, en ne distinguant pas Marie, dont parle S. Matthieu, de Marie mère de Jésus. L'autre Marie était mère de Jacques. Une troisième Marie était Madelaine.

Le texte évangélique ne dit pas non plus que le Sauveur ressuscité se soit montré à Marie sa mère en même temps qu'aux saintes femmes. C'est à Marie Madelaine que fut réservée cette première faveur. Les paroles sont précises : *Apparuit primò Mariæ Magdalenæ.* Pourrait-on faire néanmoins un grand crime à un peintre de flatter ainsi la pieuse opinion des chrétiens qui se complaisent à voir le Fils de Dieu glorifié s'offrant aux regards de sa Sainte Mère, comme pour se hâter de lui procurer une aussi délicieuse consolation? Nous ne le pensons pas, et quoique l'Evangile garde le silence le fait n'est pas, pour cela, inadmissible.

Autour du sujet principal viennent se grouper divers incidents tributaires de l'art chrétien. Les deux plus importants sont l'apparition de Jésus ressuscité à l'apôtre Thomas et le Sauveur se manifestant aux deux disciples d'Emmaüs. Etudions le premier.

S. Jean nous apprend que l'un des douze, Thomas surnommé Didyme n'était point avec les autres apôtres quand Jésus leur apparut après sa résurrection. Le récit que lui firent ses collègues ne put le convaincre de la réalité de ce prodige. Il déclara que son incrédulite ne serait dissipée qu'après avoir vu de ses yeux et touché de ses mains les plaies de son maître. « Huit jours après, les apôtres se » trouvant réunis dans le même lieu et Thomas s'y trouvant » avec eux, Jésus survint, les portes étant fermées, et se » présenta au milieu d'eux, en disant : Que la paix soit avec » vous. Puis il dit à Thomas : Approche ton doigt et considère mes mains. Approche ta main et mets-la dans mon » côté, et ne sois pas incrédule, mais fidèle. Thomas ré» pondit et lui dit : Mon Seigneur et mon Dieu ! » Le peintre figurera-t-il l'apôtre considérant seulement son maître, ou bien lui fera-t-il toucher les plaies du crucifiement ? Rubens et Van-Dyck ont retracé une simple vue et l'on est bien forcé de convenir que le premier de ces maîtres n'a point réussi dans la physionomie de S. Thomas. Wander-Werf a fait toucher par l'apôtre la plaie du côté droit du Sauveur. Il est des interprètes qui soutiennent que, par respect, Thomas se contenta de considérer son maître. S. Augustin, S. Ambroise, S. Grégoire ont embrassé l'opinion contraire. Notre oracle Benoit XIV souscrit au sentiment de ces grands docteurs. L'apôtre incroyant devait obéir à l'ordre formel du Sauveur : « Approche ta main et » mets-la dans mon côté. » Wander-Werf a donc saisi le sens le plus accrédité, quoiqu'on ne puisse absolument blâmer Rubens et Van-Dyck, parce qu'il est permis de penser qu'ils ont saisi l'instant où Thomas examine les plaies du Sauveur, avant d'y porter la main. On conçoit une troisième manière de peindre cette scène. C'est de la saisir au moment où l'apôtre convaincu par la vue et par le toucher,

s'écrie, en jetant les yeux sur le Sauveur, avec une confusion mêlée de confiance et d'admiration : « Mon Seigneur, et » mon Dieu! »

Parmi les diverses apparitions du Sauveur ressuscité à ses apôtres celle d'Emmaüs est une des plus célèbres. Le récit en est trop long pour avoir ici sa place. On peut le lire dans le chapitre XXIV de S. Luc, depuis le verset 13 jusqu'au verset 35 inclusivement. Le moment retracé par les peintres est surtout celui où Jésus, à table, rompant le pain avec ses deux disciples qui l'avaient considéré jusqu'à ce moment comme un vulgaire voyageur, fut reconnu par eux comme leur bon maître. Cette scène est d'une grande simplicité, ainsi elle demande de l'artiste plus de sentiment que de génie pour la retracer. Franck, dit Le Vieux et Jean Bellin ont parfaitement senti leur sujet. Le second a peint cinq personnages au lieu de trois. Mais l'un de ces personnages est le peintre lui-même qui s'est représenté en état d'adoration, à droite; l'autre est un valet d'hôtellerie qui apporte des mets. L'expression des trois principales figures est naturelle et variée. Claude Lorrain a peint les deux disciples s'entretenant avec Jésus le long du chemin d'Emmaüs. Le sujet capital ne peut point se caractériser ainsi. La toile de Lorrain est, avant tout, un charmant paysage où l'artiste n'a pas oublié des ruines d'ordre corinthien qui très-certainement n'existèrent jamais dans le voisinage de ce bourg de la Galilée.

CHAPITRE XV.

La Tradition des clefs; l'Ascension de J.-C.

Un des faits les plus remarquables de la vie du Sauveur est bien, sans contredit, celui par lequel s'ouvre le présent chapitre. Jésus-Christ, après l'accomplissement des prophéties devait remonter au ciel, mais son œuvre n'était point passagère. Elle devait se perpétuer jusqu'à la fin des siècles. Il désigne celui des apôtres qui devait continuer son ministère évangélique et régir l'Eglise visible. C'est ce qu'on a coutume d'appeler la *Tradition des Clefs*. Ce fait mérite un développement précis.

L'Evangéliste S. Matthieu raconte que le Sauveur interrogea, un jour, ses apôtres sur ce qu'on pensait de lui. Ils répondirent qu'on le prenait pour S. Jean-Baptiste, ou pour Elie, ou pour Jérémie, ou enfin pour quelqu'un des prophètes. Alors Jésus dit à ses apôtres : « Et vous, quel est, » à cet égard, votre sentiment ? » Simon Pierre se hâta de répondre : « Vous êtes le Christ Fils du Dieu vivant. » Le Sauveur lui dit alors : « Simon Barjona, tu es heureux. La » chair et le sang ne t'ont point fait cette révélation ; tu » l'as reçue de mon Père qui est aux cieux. Et moi, je te » dis, que tu es Pierre et que sur cette pierre je bâtirai » mon Eglise contre laquelle ne pourront prévaloir les por» tes (les puissances) de l'enfer. Et je te donnerai les clefs » du royaume des cieux, et tout ce que tu lieras sur la » terre sera lié dans le ciel et tout ce que délieras sur la » terre sera délié dans le ciel. » Ces paroles du Sauveur sont une promesse solennelle faite à Simon Barjona. Elle s'accomplira, car Dieu ne promet pas en vain.

Après sa résurrection et avant de monter au ciel, Jésus dit à Simon, selon le récit de S. Jean : « Fils de Jean » (Barjona) m'aimes-tu plus que ceux-ci ? » Simon lui répondit : Oui, Seigneur, vous savez que je vous aime.

Jésus lui dit : « Pais mes agneaux. » Il dit ensuite à Simon : « M'aimes-tu ? » Et Simon répond encore : Oui, Seigneur, vous savez que je vous aime. Jésus lui dit : « Pais mes agneaux. » Jésus, pour la troisième fois, dit à Simon : « M'aimes-tu ? » Simon Pierre fut attristé de ce que Jésus lui avait dit une troisième fois : M'aimes-tu ? Et il lui répondit : Seigneur, tout vous est connu, vous savez bien que je vous aime. Jésus lui dit : « Pais mes brebis. »

En rapprochant ces deux circonstances, l'une avant la résurrection, l'autre après son accomplissement, c'est-à-dire la promesse et la concession, et en traduisant sur la toile l'allégorie des clefs du ciel et celle des agneaux et des brebis, l'art chrétien a conçu une belle et sublime scène, connue sous le nom de tradition des clefs. Les deux allégories pouvaient être séparément traitées, comme on l'a fait quelquefois, mais Raphaël les a unies avec le plus rare bonheur. Le Sauveur ressuscité est environné de ses apôtres. Il livre à Pierre les clefs mystiques et lui montre en même temps les brebis et les agneaux dont il l'établit pasteur suprême. On sait que symboliquement les brebis sont les évêques et que les fidèles sont figurés par les agneaux. En ce moment donc Pierre est choisi pour gouverner l'Eglise, en qualité de chef visible, puisque Jésus-Christ se dispose à monter au ciel où il sera toujours le chef invisible de la société chrétienne. Pierre ne succède donc pas à Jésus-Christ, mais il devient son vicaire. Les papes successeurs de Pierre jouiront de la même prérogative d'honneur et de juridiction, exerceront la même autorité.

Très-anciennement, on a représenté Jésus-Christ remettant à S. Pierre deux clefs dont l'une est d'or, l'autre d'argent. Molanus prétend que la première est l'emblème du droit d'absolution, et la seconde du droit d'excommunication. D'autres écrivains ont voulu voir, dans la clef d'or le symbole de la puissance et dans celle d'argent, celui de la science. On a aussi fréquemment représenté S. Pierre recevant trois clefs. Nicolas Alemanni, dans sa description des fresques de S. Jean de Latran, rapporte, d'après un manuscrit du Vatican, qu'on y voyait S. Pierre avec trois

clefs. Ici on a voulu voir la science, le pouvoir et la juridiction. Il importe assez peu que l'on figure le prince des apôtres, avec plus ou moins de clefs, pourvu qu'on traduise le nombre pluriel du texte évangélique : *Tibi dabo claves.* La nature du métal est, en elle-même, sans importance pour l'art. On pourrait sans encourir aucun blâme figurer l'une de ces clefs en or et l'autre en argent ou bien trois clefs, puisqu'on aurait pour soi l'autorité traditionnelle, comme il a été dit. Mais il serait imprudent de substituer à l'allégorie biblique des clefs ou des brebis et des agneaux, toute autre pensée emblématique.

Dans la quatrième partie, nous aurons occasion de revenir à S. Pierre et d'entrer dans d'autres détails artistiques sur ce chef de l'apostolat.

Quarante jours se sont écoulés depuis la glorieuse résurrection du Sauveur. Il va remonter au ciel. L'Eglise célèbre ce grand mystère par la solennité de l'Ascension. Au moment où Jésus s'éleva dans les cieux par sa propre vertu, il bénit ses disciples. Laissons parler S. Luc : « Jésus conduisit ses disciples dans un lieu ouvert, *foràs*, en Béthanie, et ayant élevé les mains il les bénit, et il arriva que pendant qu'il les bénissait, il s'éloigna d'eux et il était porté vers le ciel. » On a souvent blâmé, dit Benoît XIV, les peintres qui figurent Jésus-Christ bénissant, en ce moment, les disciples par un geste qui exprime le signe de la croix. Ayala, non-seulement les disculpe, mais les loue et il soutient que le peintre doit représenter le Sauveur donnent cette bénédiction comme la donnent les évêques. Jésus-Christ doit donc lever les deux mains pour bénir. Suarez soutient qu'il est beaucoup mieux de figurer Jésus croisant les mains, pour exprimer le signe du salut. Le grand pape que nous venons de citer donne la préférence à l'extension des mains. Selon lui, ce geste a beaucoup plus d'analogie avec les bénédictions patriarcales. Aaron bénissait ainsi les Israélites.

Dans le moyen-âge, on a peint le Sauveur faisant son ascension avec l'aide d'une échelle. Molanus trouve une grande rudesse dans cette métaphore. Les admirateurs exclu-

sifs de l'art chrétien de cette époque s'extasieront-ils devant cette échelle?... Il nous semble qu'elle contraste un peu trop avec l'idée que le christianisme se forme de l'impassibilité des corps glorifiés et surtout avec l'Evangile lui-même qui ne laisse présumer rien qui ressemble à un moyen matériel. La doctrine chrétienne nous apprend que le Sauveur s'éleva dans les cieux par sa propre vertu. Sans dépriser le moyen-âge, ne professons pas pour lui un amour aveugle et irréfléchi. Nous pourrons ainsi d'autant mieux accueillir les excellentes traditions qu'il nous a léguées.

Il est sans doute permis à l'artiste de peindre autour de Jésus-Christ montant aux cieux une cohorte d'anges qui forment son cortége, mais il serait beaucoup mieux de figurer autour de lui les anciens justes qui, dans les limbes, soupiraient après sa venue. C'est ce que la liturgie parisienne exprime parfaitement dans une des hymnes de la fête.

Jam nube vectus fulgida
Terras jacentes despicis
Educta longo carcere
Regem sequuntur agmina.

« Porté sur une éclatante nuée, ô Jésus! vous laissez la « terre sous vos pieds. Une multitude de captifs délivrés « d'une longue détention escortent leur monarque triom- » phant. »

La montagne qui fut témoin de cette merveilleuse ascension est celle d'Olivet, à peu de distance de Jérusalem. Elle est séparée de cette ville par le torrent de Cédron si célèbre dans l'histoire de la passion du Sauveur. Notre plan nous interdit de plus longs détails sur cette montagne.

Lorenzo Costa et Benvenuto Garofolo qui ont cultivé l'art chrétien, avec succès, à l'aurore de la renaissance, ont saisi avec bonheur ce sujet capital. On ne peut citer, pour les temps postérieurs, aucun véritable chef-d'œuvre dans ce genre.

Nous n'avons point à entamer ici une discussion sur les vestiges dont le sommet de la montagne aurait conservé l'empreinte. Les pieds du Sauveur, au moment où il s'éleva dans les cieux, y seraient encore tracés. On a pareillement

disputé sur le point cardinal vers lequel était tourné le visage du Sauveur pendant son ascension. Tout cela ne peut être que d'un intérêt secondaire pour l'art. Il n'en saurait être de même sur les témoins de ce grand mystère. Selon l'opinion la plus commune, les onze apôtres fidèles ne furent pas les seuls témoins de l'ascension. Un grand nombre de disciples étaient joints aux premiers. Le peintre, au lieu de se borner aux seuls apôtres, doit figurer une nombreuse agglomération de spectateurs, et se conformer ainsi aux paroles de S. Paul qui mentionnent plus de cinq cents frères auxquels le Sauveur se rendit visible pendant quarante jours après sa résurrection.

CHAPITRE XIV.

La Pentecôte ou Descente du Saint-Esprit sur les apôtres.

Avant d'entrer dans les développements annoncés par ce titre, nous devons traduire une annotation de Paquot : « Tout chrétien est persuadé que l'Homme-Dieu Jésus rem- » plit, dans le ciel, auprès de son Père, l'office de mé- » diateur. Mais il s'est quelquefois introduit une manière » répréhensible de traiter ce sujet en peinture. L'an 1487, » le 2 mars, la Faculté de Théologie de Cologne fut con- » sultée par l'organe de son doyen relativement à un abus » des peintres ou sculpteurs qui représentaient le Seigneur » Jésus, après son Ascension, dans l'attitude d'un sup- » pliant qui fléchit les genoux devant son Père. La Faculté » jugea que cela était abusif et qu'on devait s'y opposer. » Molanus blâme une peinture de ce genre dans son livre IIe. » Je l'ai encore vue néanmoins, après cette décision, expo- » sée dans les églises. » On ne peut que s'associer à l'opi- nion des théologiens de Cologne. Une peinture de ce genre semble reproduire l'hérésie qui niait la divinité de Jésus-Christ ou la duplicité des natures. On ne saurait excuser un pareil tableau en disant que c'est ici exclusivement la nature humaine qui est prosternée devant le Père. Il n'est point permis de scinder ainsi la personne du Sauveur ressuscité. Le dogme catholique admet deux natures mais une seule personne dans Jésus-Christ, *Qui licet Deus sit et homo, non tamen duo sed unus est Christus.... Unus omninò, non confusione substantiæ, sed unitate personæ.* (Symbole de S. Athanase.)

Jésus, avant son ascension, avait promis à ses apôtres de leur envoyer le Paraclet, c'est-à-dire l'Esprit consolateur. Les apôtres se préparaient à cette venue mystérieuse, depuis dix jours, dans le Cénacle, et y vaquaient à la prière. Qu'était le Cénacle chez les Juifs? Benoît XIV nous répond que c'était

la partie supérieure de la maison, la partie la plus calme et par conséquent la plus propre au recueillement et à la méditation. On sait qu'en Orient les habitations n'ont point une toiture inclinée, comme dans nos climats. Habituellement c'est une terrasse. Le peintre a besoin de connaître cette particularité pour ne pas figurer, comme cela n'arrive que trop communément, une vaste salle, d'un ordre architectural, plus ou moins grec ou romain... Une salle couverte d'un lambris à travers duquel les langues de feu se frayent un passage. Le Cénacle n'avait d'autre lambris ou voûte que le ciel.

Ici maintenant se présente une difficulté. S. Luc, après nous avoir raconté l'ascension du Sauveur, nous dit que les apôtres « vaquaient, dans le temple, *in templo*, aux » exercices de la prière, louant et bénissant Dieu. » Ceci paraît contredire ce que le même évangéliste nous apprend, dans les actes des apôtres, où il rapporte que ceux-ci étaient dans le Cénacle et « persévéraient unanimement dans la » prière, avec les saintes femmes, Marie mère de Jésus et » ses frères, » lorsque le Saint-Esprit descendit sur cette pieuse assemblée. Benoît XIV cite deux moyens de concilier ces textes si opposés en apparence. L'un de ces moyens est présenté par Maldonat et l'autre par Estius. Le premier croit que, dans le premier texte, il faut voir les apôtres vaquant sans interruption à la prière, ce qui est exprimé par leur séjour métaphorique dans le temple de Jérusalem. Estius soutient que les apôtres, avant la descente du Saint-Esprit, restèrent en retraite continuelle dans leur maison, c'est-à-dire dans le cénacle de leur demeure, et qu'après l'infusion du Saint-Esprit ils furent assidus au Temple pour y louer et bénir Dieu. Selon lui, le premier passage de S. Luc parle de cette seconde période de prières. Dom Calmet partage le sentiment d'Estius qui, en effet, paraît beaucoup plus simple et plus naturel. Le peintre ne saurait donc être dans une pénible incertitude entre le Temple et le Cénacle. S'il plaçait la scène de la Pentecôte dans le Temple serait-il répréhensible? Non, car il s'excuserait sur le texte de l'Evangile selon S. Luc.

L'artiste chrétien doit-il se borner à représenter les apôtres, dans le Cénacle, au moment où le Saint-Esprit y descend? On peut affirmer sans crainte que la mère du Sauveur et les saintes femmes se trouvaient, dans le Cénacle, avec les apôtres. Cela résulte fort clairement du texte précité, et il est vraisemblable que cent-vingt personnes étaient, en cet instant, rassemblées dans le même lieu. Tel est le sentiment de Benoît XIV. Le collége apostolique réduit à onze membres par la coupable défection de Judas s'était complété par l'admission de Mathias, quelques jours avant la Pentecôte. S. Jean Chrysostôme, dans son homélie quatrième sur le deuxième chapitre des Actes des Apôtres, s'exprime ainsi : « Est-ce que le Saint-Esprit descendit seu» lement sur les apôtres et non point sur les autres? Nul» lement. Il descendit encore sur les cent-vingt qui étaient » avec eux. »

La question nous paraît décidée. Se borner à représenter les douze apôtres illuminés des feux de l'Esprit-Saint, ce serait adhérer à l'opinion de l'hérétique Théodore de Bèze qui l'a soutenue.

Une autre question délicate se présente au sujet des langues de feu. Faut-il prendre cette expression à la lettre? Le P. Serry émet une opinion curieuse sur ce point. Il dit qu'après la descente du Saint-Esprit, les langues des apôtres parurent semblables à des flammes s'élançant de leur bouche ouverte. Notre grand pape si souvent consulté par nous déclare que cette interprétation lui fait horreur : « Nous ne croyons pas, dit-il ensuite, qu'il faille blâmer » les peintres qui, pour représenter le mystère de la Pen» tecôte, figurent des feux, *igniculos*, semblables à des » langues tombant sur la tête des apôtres réunis dans un » même lieu. » Pour achever de rendre aussi intelligible qu'on le peut la descente du Saint-Esprit, les artistes font planer sur le Cénacle une colombe de laquelle semblent partir les langues de feu.

Un dernier trait mérite attention. C'est Molanus qui le fournit. Après avoir longuement prouvé, ainsi que son docte annotateur Paquot, que la mère de Jésus reçut le Saint-

Esprit. il ajoute : « Les peintres, tant ailleurs que dans « l'histoire de la Pentecôte, placent Marie, au rang le plus » honorable, parce qu'ils ne doutent pas que les apôtres » ont eu pour elle la plus parfaite déférence. Qu'y a-t-il, » en effet, de plus noble que la Mère de Dieu ? Y a-t-il » quelque chose de plus splendide que celle qui fut choisie » par la splendeur éternelle ? »

Le cycle des fêtes de Notre-Seigneur est parconru. Le dimanche qui suit la solennité de la Pentecôte est plns spécialement que tout le reste de l'année consacré à honorer l'auguste mystère de la Trinité. Dans notre première partie, ce grand snjet a été traité avec tous les développements qu'il exige, sous le rapport de l'art.

Cependant on ne sera pas fâché de rencontrer ici un trait que Molanus a tiré d'une histoire d'Italie dont l'auteur est Sigonius. Il s'agit d'une ignoble parodie du mystère de Dieu en trois personnes :

« Les Perses, sous le commandement de leur roi Chosroës, après avoir pris Jérusalem et avoir massacré quatre-vingt-dix mille chrétiens, emmenèrent le patriarche » Zacharie en captivité et emportèrent le bois sacré de la » vraie croix. On ajoute que Chosroës, pour insulter les » chrétiens fit bâtir, en Perse, un édifice qui fignrait le » ciel, et qu'il y fit placer à droite une croix, à gauche » un coq et se fit représenter lui-même au milieu, disant » qu'il était le Père, puisqu'il siégeait entre le Fils et le » Saint-Esprit. » Cette grossière impiété prouve que pendant son séjour à Jérusalem, Chosroës avait vu un tableau ou image de la sainte Trinité qu'il s'amusait à travestir d'une manière si sacrilége. Chosroës finit par être cruellement assassiné par son propre fils.

CHAPITRE XVII.

Second avènement de Jésus-Christ, ou le Jugement dernier.

Durant le cours de ses prédications, le Sauveur du monde annonça à ses disciples le grand, le terrible jour qui doit éclairer l'agonie de l'univers. Pour reproduire cette lamentable scène, il est besoin de bien se pénétrer des prédictions évangéliques qui en révèlent l'annonce, la réalisation et le dénouement. Nous n'avons rien de mieux à faire qu'à dérouler les pages sacrées où ce grand événement est prophétisé.

Ecoutons d'abord l'évangéliste S. Luc :

« Il y aura des prodiges, dans le soleil, la lune et les » étoiles. Sur la terre, les peuples seront dans la conster- » nation, par le trouble que causera le bruit de la mer » et des flots. Les hommes sécheront de frayeur dans l'at- » tente des maux dont tout le monde sera menacé, car les » vertus des cieux seront ébranlées ; et alors ils verront » le Fils de l'homme qui viendra sur une nuée, avec une » grande puissance et une grande majesté. »

L'évangéliste S. Marc nous révèle quelques autres circonstances : « Le soleil s'obscurcira, la lune ne répandra » plus sa lumière. Les étoiles tomberont du ciel et les » vertus célestes seront ébranlées, et on verra le Fils de » l'homme venant sur les nuées, avec une grande puis- » sance et une majestueuse gloire. Alors Dieu enverra ses » anges, et il rassemblera ses élus, des quatre vents, d'une » extrémité du ciel à l'autre. »

Consultons maintenant S. Matthieu qui ajoute de nouveaux traits aux peintures qui précèdent : « Alors appa- » raîtra dans les cieux le signe du Fils de l'homme, et les » tribus de la terre pousseront des gémissements..... Il » enverra ses anges qui sonneront de la trompette..... » Quand le Fils de l'homme sera venu, dans toute sa ma-

» jesté accompagné de ses anges, il siégera sur le trône de
» sa majesté, et toutes les nations seront réunies devant
» lui, et il séparera les hommes les uns des autres, de
» même que le berger sépare les boucs des brebis, et il
» placera les brebis à sa droite et les boucs à sa gauche;
» et il dira à ceux qui seront à sa droite : Venez les bénis
» de mon Père, possédez le royaume qui vous a été pré-
» paré depuis l'origine du monde.... Il dira à ceux qui se-
» ront à sa gauche : Eloignez-vous de moi, maudits, allez
» au feu éternel qui a été préparé au démon et à ses an-
» ges. »

L'évangéliste S. Jean parle de la résurrection des morts qui aura lieu, en ce jour suprême : « L'heure survient à
» laquelle tous ceux qui sont dans les tombeaux entendront
» la voix du Fils de Dieu, et ceux qni ont bien agi en
» sortiront pour la résurrection glorieuse, mais ceux qui
» auront fait le mal, pour la résurrection du jugement. »

Le même apôtre nous fournit encore, dans l'Apocalypse, un passage très-remarquable : « J'ai vu un grand trône res-
» plendissant de blancheur, et un personnage qui y était
» assis. A son aspect, le ciel et la terre s'enfuient, et l'on
» n'en voit plus aucune trace. Je vis des morts grands et
» petits, debout devant le trône, et les livres furent ou-
» verts, et l'on en ouvrit un qui est le livre de vie, et les
» morts furent jngés, selon ce qui est écrit dans ces livres,
» d'après leurs œuvres. La mer restitua les morts qui
» étaient dans son sein, la mort et l'enfer rendirent les
» morts qui étaient en leur pouvoir. »

Le texte suivant du même livre ne saurait être passé sous silence : ...... « Et quand le sixième sceau eut été
» rompu, voici un grand tremblement de terre qui survint.
» Le soleil devint tout noir comme un sac de crin, et la
» lune tout entière parut comme du sang. Les étoiles du
» ciel tombèrent sur la terre, comme les feuilles encore
» vertes tombent d'un figuier agité par un grand vent. Le
» ciel se retira comme un livre que l'on roule et toutes les
» montagnes et les îles furent transportées hors de leur
» place. Et les rois de la terre, les grands du monde, les offi-

» ciers de guerre, les riches, les puissants, et tous les esclaves
» comme les hommes libres se cachèrent dans les cavernes
» et les rochers des montagnes. Et ils dirent aux montagnes
» et aux rochers : Tombez sur nous et cachez-nous de de-
» vant la face de celui qui est assis sur le trône, et de la
» colère de l'Agneau, parce que le grand jour de leur co-
» lère est venu, et qui pourra la soutenir? »

Voilà une grande carrière ouverte à l'art chrétien. Un tableau du jugement dernier doit être pour ceux qui le contemplent une prédication pathétique qui réveille au fond des âmes un souvenir puissamment moral. Il ne peut donc ici entrer dans l'esprit de l'artiste la pensée trop étroite de travailler exclusivement pour sa propre gloire, de chercher à illustrer son nom par quelque conception neuve, hardie, en un mot d'imiter l'orateur qui par de périodes harmonieuses, des artifices de rhétorique, un geste étudié, se constitue le principal héros de son œuvre. De même qu'il importe, avant tout, à celui-ci de mettre dans sa parole et dans son action tout ce qui peut émouvoir les esprits, de même aussi le premier mérite du peintre consistera, dit le cardinal Frédéric Borromée, à pénétrer les cœurs des sentiments et des affections qui naissent essentiellement de son sujet.

Il n'est point nécessaire de décrire ici la célèbre fresque de Michel-Ange, au Vatican. Cette immense page que l'on admire sous le rapport de l'art du dessin et du coloris a-t-elle jamais laissé dans l'âme une émotion salutaire? Il nous est permis d'en douter. On peut, du reste, sans quitter les rives de la Seine, voir une excellente copie de ce fameux *jugement* de Buonarotti, par le peintre français Sigalon.

Qu'on veuille bien ne pas trouver inopportune la transcription d'un fait raconté, d'après le cardinal Baronius, par Paquot. Il s'agit de la conversion de Bogoris roi des Bulgares. Ce prince idolâtre avait une grande passion pour la chasse. Lors même que, dans son palais, il se livrait à d'autres soins, il trouvait dans les peintures qui l'ornaient, son plaisir favori; car toutes lui retraçaient les scènes

qu'il affectionnait. Ayant fait construire une nouvelle habitation, il ordonna à un moine nommé Methodius de décorer cette maison des productions de l'art dans lequel ce moine excellait. Il n'indiqua pas néanmoins les sujets que le peintre devait représenter et lui laissa une entière liberté. Seulement il voulut des scènes d'un genre terrible, capables de porter l'épouvante dans l'âme de ceux qui les contempleraient. Methodius ne trouva rien de plus propre à satisfaire le goût du prince qu'une peinture du jugement dernier. Quaud le travail fut terminé, Bogoris fut invité à venir visiter l'œuvre. A l'aspect du souverain arbitre assis sur son trône, couronnant les justes qui étaient à sa droite et lançant des foudres contre les impies placés à sa gauche le roi fut saisi d'une profonde émotion. Methodius lui expliqua le sujet de son tableau. Aussitôt le prince abjura le culte des dieux, se fit instruire des mystères de la foi chrétienne et reçut enfin le baptême. Le moine Methodius avait été envoyé à ce prince par l'empereur de Constantinople comme un des plus habiles artistes de son époque, (IXe siècle). La Bulgarie dont les colonies peuplèrent les contrées nommées aujourd'hui la Valachie, la Moldavie, et une partie de la Hongrie reçut donc le bienfait de la foi et le partagea avec les vastes régions qui viennent d'être énumérées, grâces à cette prédication artistique d'un moine grec. Il devint lui-même le premier métropolitain de ces pays conquis à la foi. Dieu voulut ainsi faire sortir un triomphe de l'apostolat de l'art.

L'arc lumineux sur lequel certains peintres placent le Fils de l'homme est mentionné dans le prophète Ezéchiel. Les deux glaives sortant de sa bouche, la faulx qu'il tient à la main sont des emblêmes caractéristiques puisés dans l'Apocalypse. Ils ont été fréquemment employés dans le moyen-âge. Quelquefois même les anges sont armés de faulx, afin de traduire ces paroles de S. Matthieu : « Le Fils de » l'homme enverra ses anges qui moissonneront de son » royaume les scandales et ceux qui opèrent l'iniquité. » Ceci coïncide d'ailleurs très-bien avec ce que le Sauveur dit, dans une parabole, au sujet de l'ivraie qu'il faut lais-

ser croître mêlée avec le froment, jusqu'au dernier jour où le père de famille enverra ses *moissonneurs*.

Paquot a inséré dans ses notes sur Molanus un assez grand nombre de citations des auteurs païens qui parlent de la conflagration générale de l'univers, du jugement dernier et même de la résurrection des corps. C'est ainsi que Sénèque dans sa 136e épître parle de la résurrection : « La » mort interrompt la vie, mais ne la détruit pas. Arrivera » le jour qui doit nous restituer l'existence. » Paquot fait observer que Fénélon n'a pas pourtant puisé la belle description de la félicité des héros des Champs-Elysées dans les auteurs profanes, mais dans la théologie chrétienne. Il permet aux peintres de puiser à leur tour dans cet admirable passage pour représenter le jugement dernier. Ce morceau délicieux qu'une plume païenne n'aurait jamais pu tracer forme le commencement du livre dix-neuvième. La glorification des corps des justes telle que la chante le cygne de Cambrai est un épisode inspiré par la foi de l'Evangile. C'est bien ici quelque chose de plus divin que le *mens divinior* de l'idolâtrie. Nous croyons aussi que le peintre chrétien ne pourra jamais s'inspirer à des sources plus fécondes que les livres saints, que les homélies des saints pères, que les orateurs de la chaire chrétienne. Le grand sujet du jugement dernier est peut-être celui qui exige de l'artiste le plus de foi. Elle seule est capable de vivifier, d'animer une composition de cette nature. Pourquoi le jugement dernier peint par Angelico de Fiesole qui y travailla avec tant d'amour passe-t-il, non seulement pour le plus beau qui existe, mais encore pour le chef-d'œuvre de la peinture chrétienne? Parce que ce moine qui porte si justement le nom de *Beato* joignait à un rare talent d'artiste une piété consommée. C'était l'âme croyante du peintre qui guidait son pinceau. Ainsi se vérifie la parole de l'apôtre : « La piété est utile à TOUT. »

CHAPITRE XVIII.

La Résurrection des corps et Fin des développements sur le jugement général.

« Ceux qui maintenant dorment dans la poussière s'éveil-» leront, les uns pour la vie éternelle et les autres pour » l'opprobre qui n'aura point de fin. » C'est ainsi que l'Esprit-Saint s'exprime par la bouche du grand apôtre. L'artiste doit d'abord se bien pénétrer de ces paroles inspirées et puis encore de ce passage de Dom Calmet : « Jésus-» Christ dans son Evangile nous dit que les corps des bien-» heureux seront comme les anges de Dieu, et S. Paul » nous assure que nos corps seront immortels et incorrup-» tibles. Les Pères nous enseignent que les corps ressusci-» tés seront revêtus de gloire, transparents, légers, lumi-» neux. C'est à peu près ce qu'on peut dire de certain » sur cela et à quoi l'on peut s'en tenir. » A ces paroles de Dom Calmet Paquot joint quelques réflexions : « Il faut » recommander aux peintres d'embrasser l'opinion la plus » probable, selon laquelle les justes ressuscitant pour la vie » bienheureuse doivent être représentés comme exempts de » tous les défauts du corps.... Il convient qu'ils distinguent » les sexes, mais en tenant compte de toutes les réserves » qu'impose la pudeur. »

Il nous semble utile de joindre à ces courtes notions quelques développements qui sont le résultat d'une étude réfléchie sur cette question ardue. Il est de foi que les corps ressusciteront, au dernier jour, mais, comme il a été dit, ces corps ne seront plus une chair matérielle et grossière. Cette enveloppe première des âmes, s'il est permis d'employer ce terme, rentre par la mort dans la terre dont elle a été tirée ; *Revertitur pulvis in terram suam undè erat.* Le corps animal est comme anéanti, tel que le grain duquel surgit une plante. Le corps qui ressuscite est un corps spirituel :

Seminatur corpus animale, surget corpus spiritale. Ce sont les propres paroles de l'apôtre. D'autre part, nous lisons qu'à la résurrection il n'y aura plus distinction des sexes. Voici les paroles de S. Matthieu : « A la résurrec- » tion, on ne se mariera ni on ne sera livré au mariage, » mais on sera semblable aux anges, dans les cieux. » Ces textes sont d'une précision parfaite. L'artiste qui les méditera ne couvrira point sa toile d'une multitude de corps matériels, appartenant à des âges divers, à des sexes différents tels qu'on les voit dans les tableaux même des plus grands maîtres. On ne comprend pas toutefois qu'un corps immatériel soit chose facile à reproduire par le pinceau. Ces deux termes accolés l'un à l'autre paraissent n'avoir aucun sens et s'exclure mutuellement. C'est pourtant l'Esprit-Saint lui-même qui met une différence entre le corps *animal* et le corps *spirituel*. Aucune philosophie humaine n'a jamais articulé une distinction de ce genre. L'intelligence mortelle quoique bornée entrevoit cependant cette ligne de démarcation établie par l'Esprit-Saint, dans le texte de S. Paul, mais les paroles manquent pour exprimer cette différence. Le crayon sera-t-il plus heureux pour la tracer? C'est ce que nous allons examiner.

Si un corps spirituel est un être formé de ce qu'il y a de plus subtil dans la matière, pourquoi l'art ne trouverait-il point le secret de le peindre par des linéaments délicats et en quelque sorte aériens? Sans doute l'artiste n'arrivera jamais à dessiner un corps spirituel tel qu'il est en réalité, ne traduira jamais, d'une manière complètement, intimement exacte la spiritualité d'un corps, cette spiritualité énoncée dans le texte sacré. Mais s'il ne peut, rigoureusement parlant, peindre cette forme impalpable, impassible, transparente, il nous semble qu'il lui sera facile de s'affranchir de la nécessité de dessiner, de peindre des corps dont les traits sont fortement accusés, des carnations lourdes, opaques, telles que Michel-Ange et Rubens en ont surchargé leurs tableaux. Il nous paraît que l'art peut s'abstenir de ces figures de vieillards, d'hommes mûrs, d'adolescents, d'enfants, de femmes, de ce pêle-mêle d'âges et

de sexes qui ne sauraient concorder avec la résurrection, telle que nous la révèlent les livres saints. L'entreprise est difficile, car ici tout est surnaturel et ce n'est qu'en *transfigurant*, pour ainsi dire, les signes et les formes que la nature fournit à l'artiste qu'il peut espérer d'atteindre son but. Ces dernières lignes sont de M. Charles de Montalembert, dans son excellente et judicieuse appréciation du *Jugement* de Fra Angelico di Fiesole. Nous ne pouvions mieux terminer nos réflexions qu'en les abritant sous cet honorable patronage.

On ne peut nier qu'une des qualités du corps ressuscité ne soit l'impassibilité. C'est ainsi qu'après sa résurrection, le Sauveur entrait dans les lieux où les apôtres étaient réunis, sans y pénétrer par les ouvertures qui y donnaient accès. S'il fallait prendre pour une vérité dogmatique l'opinion vulgaire qui veut que tous les hommes soient réunis, pour le jugement dernier, dans la vallée de Josaphat, il serait extrêmement aisé de répondre à l'objection qu'on a faite. On a dit, pour combattre le dogme de ce jugement suprême, que cette vallée ne serait pas assez spacieuse pour contenir tous les hommes ressuscités, depuis le commencement du monde jusqu'à ce moment. On répondrait que des corps immatérialisés et impassibles ne sauraient occuper un grand espace. On a fait des calculs géométriques dont l'inutilité est le moindre défaut pour démontrer la possibilité de ce fait. C'est prendre les armes pour combattre une chimère; c'est perdre un temps précieux pour discuter sur des questions frivoles. Aux mécréants mal intentionnés nous disons que le jugement général dans la vallée de Josaphat n'est qu'une opinion populaire, et nullement un point de croyance. A ceux qui prennent la peine de démontrer que cette immense réunion dans la vallée de Josaphat n'est point physiquement impossible, nous répondrons que *Josaphat* n'est autre chose qu'un mot de la langue hébraïque signifiant *Jugement*. La *vallée* de *Josaphat* est donc tout simplement la *vallée* du *Jugement*, c'est-à-dire une de ces tournures ou dictions orientales si communes dans la langue sacrée. L'artiste n'a donc point à se préoccuper

de cette vallée, et la foi catholique y est totalement étrangère.

Nous avons déjà vu que Rubens a suivi l'exemple de Michel-Ange et que nous devons à son pinceau une grande page où il a retracé la scène du jugement dernier. Au sommet du tableau il a placé le Père. Au-dessous est le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe. Enfin Dieu le Fils est la principale figure, au-dessous du Père et du Saint-Esprit. Le Fils de l'homme est accompagné des justes de l'ancienne loi, à sa gauche. Puis à droite figurent la sainte Vierge, S. Pierre et quelques Saints. Le souverain juge élève la main droite pour appeler les justes qui s'envolent vers le ciel. Ils expriment par divers gestes leurs sentiments d'allégresse et de reconnaissance. De la main gauche, il plonge dans les enfers les réprouvés. On ne peut s'empêcher de blâmer Rubens des nudités qu'il a malheureusement empruntées à Michel-Ange. De ce même côté, l'archange S. Michel entouré d'esprits célestes qui sonnent de la trompette refoule dans les abîmes éternels les méchants livrés à un affreux désespoir. L'artiste a commis la faute reprochée aux peintres qui figurent la sainte Vierge dans l'attitude de la supplication. Cela peut sembler touchant et empreint d'une gracieuse poésie, mais la vérité du dogme n'y est pas respectée. Au jugement dernier, plus de miséricorde, plus d'intercession efficace, la justice s'y exerce dans toute sa rigueur.

« On pourrait néanmoins, dit Molanus, trouver une jus-
» tification pour de semblables peintures. On pourrait dire
» que Marie et Jean-Baptiste, ainsi que les autres Saints,
» rendent, en ce moment, grâces au Seigneur de l'avéne-
» ment de son royaume et le remercient des innombrables
» bienfaits dont il les a comblés.... Il serait encore possible
» de dire que cette attitude suppliante ne signifie point que
» Marie et les Saints prient pour les damnés, puisqu'ils
» n'ignorent pas que leur prière ne serait point exaucée,
» mais qu'en ce terrible moment les justes eux-mêmes sont
» saisis de frayeur. »

Cette dernière justification ne saurait être d'un grand

poids. Les justes qui tremblent ne peuvent être ceux que le Fils de l'homme a déjà couronnés, mais bien ceux qui n'ont point encore comparu devant ce redoutable tribunal et dont la sentence n'a pas encore été prononcée. C'est ce qu'exprime si bien cette strophe de la prose des morts que Molanus ne cite pas :

Quid sum miser tunc dicturus,
Quem patronum rogaturus,
Quum vix justus sit securus!

« Que dirai-je malheureux en ce moment fatal! Quelle pro- » tection me sera-t-il donné d'invoquer, puisque le juste » lui-même pourra à peine se rassurer? » La seconde ligne de cette strophe prouve l'inutilité d'un recours et confirme de plus en plus l'inconvenance déjà signalée.

Molanus transcrit une strophe de l'hymne de la fête de S. Romain, par le poète Prudence. Dans ces vers, l'hymnographe voudrait être au nombre des boucs, afin que S. Romain l'apercevant priât pour lui et que le souverain juge écoutant favorablement cette prière le réprouvé fût transféré à sa droite, tant serait puissante cette intercession! Le Roi des siècles, le monarque si excellent (*rex optimus*) s'écrierait avec une bonté toute paternelle :

Romanus orat; transfer hunc hædum michi,
Sit dexter agnus: induatur vellere.

« Romain me prie; placez près de moi ce bouc et que trans- » formé en agneau il soit à ma droite; qu'on le revête d'une » toison. »

Le poète a pris ici une licence que Horace octroye généreusement à ses confrères ainsi qu'aux peintres, mais qu'il n'est pas possible d'absoudre, en toute occurrence. S. Romain, martyr de Rome, converti par le spectacle de la constance du saint diacre Laurent fut, sans contredit, un héroïque confesseur de la foi; mais Prudence exagère ici la puissance d'intercession du glorieux athlète qu'il chante. Ce n'est pas le seul exemple d'hétérodoxie de ce poète chrétien du IVe siècle.

Nous terminons par un passage très-remarquable de M. Quatremère, dans son histoire de Michel-Ange Buonarotti; nous n'avons aucune réflexion à y ajouter :

« Nous demanderez-vous si le sujet du *Jugement dernier*,
» tout-à-fait en dehors ou au dessus des choses sensibles,
» sujet inconnu, immense, innombrable, infini, au-delà
» de toute expression, de toute imagination, nous demanderez-vous
» si un tel sujet est de nature à être traité par
» toute espèce d'imitation graphique? Nous répondrons hardiment : Non. »

INSTITUTIONS

DE

L'ART CHRÉTIEN.

TROISIÈME PARTIE.

CYCLE FESTIVAL ET HISTORIQUE DE LA SAINTE-VIERGE.

CHAPITRE PREMIER.

L'Immaculée Conception de Marie.

La méthode que nous nous sommes tracée pour la partie qui précède doit nous guider dans celle-ci. Ce n'est donc pas rigoureusement le cycle festival de la Sainte Vierge, selon l'ordre liturgique, qui est suivi, mais bien plutôt le cycle chronologique de la Mère de Dieu. Toutefois, en ce qui regarde la Conception Immaculée qui est l'objet de ce premier chapitre, l'un et l'autre des deux cycles est régulièrement observé, puisque, dans la distribution de l'année ecclésiastique, l'Avent est placé en tête et que cette solennité est célébrée dans les premiers jours de ce saint temps, c'est-à-dire le huit décembre.

Dans la fête de la Conception, l'Eglise honore le privilége dont Marie fut gratifiée dès le sein de sa mère et en vertu duquel elle fut préservée de la souillure originelle. Ce n'est pas ici le lieu de tracer l'histoire de l'établissement de cette fête.

Une peinture qui voudrait reproduire intimement le sujet de la Conception Immaculée, est impossible. Il n'est pas besoin d'en dire la raison. L'art est donc forcé de recourir à une allégorie qui ne soit pas pourtant une énigme. Molé observe avec un très-grand sens qu'il ne s'agit nullement

de peindre la Conception mais bien l'*immaculation*. Pour y parvenir, il est des peintres qui ont figuré la Vierge dans une auréole de splendeur céleste. Une légion d'anges armés de boucliers l'entoure. Plusieurs démons lancent des flèches contre Marie, mais ses dards vont s'émousser contre les boucliers des satellites ailés. Cette idée n'est pas médiocrement ingénieuse, mais la poésie p ut beaucoup mieux s'en accommoder que la peinture sa sœur. Sur une toile, ce combat d'anges et de démons détournerait du sujet principal et serait trop peu éloigné du grotesque.

Marie, dans une gloire rayonnante et environnée d'anges qui portent des emblêmes de pureté, tels que des lis, des roses, une étoile, une porte fermée, un miroir de justice etc., serait mieux allégorisée dans son Immaculée Conception. Molé improuve le miroir, parce que, dit-il, « l'usage » des glaces n'est pas fort ancien..... » C'est une raison trop puérile. L'église ne fait pas difficulté d'appeler Marie, un miroir de justice, *speculum justitiæ*.

Le peintre Lafosse a placé, à côté de la Vierge, un ange armé d'une épée flamboyante, et précipitant dans l'abîme le dragon infernal. Cette pensée est digne d'éloge, mais cela ressemble trop au combat de S. Michel contre Lucifer. Il serait préférable de peindre un dragon abattu aux pieds de Marie qui le foulerait dédaigneusement. Ce serait, autant qu'il est possible, traduire les paroles de la Génèse : *Ipsa conteret caput tuum.* « La femme, ô serpent séducteur, t'écrasera la tête. » L'église entend ce texte de Marie de laquelle devait naître le Rédempteur par qui la puissance du démon devait être terrassée. Mais ceci n'est-il point encore une énigme trop peu transparente pour le commun des fidèles.

L'art chrétien qui aspire à des œuvres sérieuses et entièrement irréprochables doit se garder d'emprunter des documents à certains évangiles apocryphes et surtout à celui qu'on attribue à l'apôtre S. Jacques. On lit dans ce dernier ce qui suit : « Anne se tenait à la porte, quand elle vit » Joachim arrivant avec ses troupeaux. Elle accourut vers » son mari, et l'embrassant elle lui dit : Je connais mainte-

» nant que le Seigneur m'a comblée d'une abondante béné-
» diction, car étant précédemment stérile, je sens remuer
» dans mon sein un enfant. » Se fondant sur cette historiette, quelques peintres anciens représentaient Anne et Joachim qui, au milieu du tableau, s'embrassaient. Une inscription placée au dessous portait cette indication : « C'est » ainsi qu'a été conçue la bienheureuse Marie. » Dans l'inscription, quelle idée cette accolade conjugale pouvait-elle suggérer d'une Conception Immaculée? Avec l'inscription n'était-ce pas encore une énigme?

Le cardinal Frédéric Borromée nous fournit une précieuse indication sur la manière de peindre ce sujet : « Nous pen-
« sons qu'on peut peindre une jeune fille couverte de son
» voile, assise dans un lieu resplendissant de clarté et en-
» vironnée d'anges qui volent autour d'elle. Nous ferions
» la figure de la Vierge et celle des anges légèrement dessi-
» nés dans une ombre qui s'illuminerait par une clarté
» descendue du ciel, et nous peindrions, au milieu de cette
» clarté, mais avec des traits peu marqués et presque aériens,
» les trois personnes divines. »

Paquot approuve une Conception d'Antoine Coypel que le burin a souvent reproduite. Une Vierge occupe le centre du tableau. A ses pieds est un énorme dragon qui cherche vainement à la mordre et à la dévorer. Du haut du ciel, le Père éternel porté sur un éclatant nuage étend sa main protectrice sur la tête de Marie. Celle-ci, les bras croisés sur la poitrine et la tête baissée, semble recueillir l'infusion de la grâce céleste.

Molé reproche avec raison à Lebrun d'avoir représenté la Vierge couverte d'une gaze légère et transparente qui laisse apercevoir son corps. Cette licence est impardonnable dans un tableau de Conception immaculée. Le même auteur préférerait, d'autre part, aux riches habits dont on couvre Marie, une simple robe blanche qui est l'emblême de la pureté virginale.

Une manière plus biblique de peindre ce mystère consiste à figurer la Vierge dans une auréole, à la couronner d'un diadème de douze étoiles, à placer ses pieds dans un crois-

sant, autour duquel est entortillé un serpent. L'Apocalypse fournit une partie de ces indications : « Il parut un grand » prodige dans le ciel. Une femme qui était revêtue du » soleil, qui avait la lune sous ses pieds, et sur sa tête une » couronne de douze étoiles. » Il faut pourtant avouer que la traduction artistique de ce passage de l'Apocalypse n'exprime pas d'une manière entièrement satisfaisante la Conception ou plutôt l'*immaculation* de la Conception de Marie. On pourrait y voir, ce nous semble, aussi bien, une Assomption ou un Couronnement.

De ce qui vient d'être exposé concluons que le mystère de la Conception immaculée de Marie ne peut facilement s'inféoder dans le domaine de l'art chrétien. Notre sympathie, si l'on veut faire un essai, est acquise à la pensée du cardinal Frédéric Borromée. Nous ne connaissons, pour une œuvre de ce genre, aucun tableau des premiers maîtres de l'art en Italie. Murillo a fait de ce sujet son chef-d'œuvre, sous le rapport de l'art.

Nous réservons pour la quatrième partie, où se déroule le cycle festival des Saints, ce qui concerne les parents de la sainte Vierge Joachim et Anne, dont l'Eglise a fixé la fête au 26 juillet, pour sainte Anne, dans le Romain, et au même jour, pour les deux, dans le Parisien.

CHAPITRE II.

La Nativité de Marie et sa Présentation au Temple.

L'Eglise a placé la première de ces solennités au huitième jour de septembre. La Nativité de la Vierge présente presque autant de difficultés à l'art chrétien que la Conception immaculée. Là, pas plus qu'ici, les livres saints ne fournissent aucune lumière. Ils ne disent pas un seul mot sur les parents de Marie ni sur le lieu qui vit naître leur auguste fille. Une tradition adoptée par l'Eglise et qui, sous ce rapport, est infiniment respectable donne à cette bienheureuse Vierge pour parents S. Joachim et sainte Anne. Cette tradition s'appuie sur ce qu'en dit S. Jean Damascène, dans le VIIIe siècle. Jacques, évêque d'Edesse et contemporain du premier, s'énonce ainsi : « Selon l'histoire » écrite par des hommes consciencieux, la sainte Vierge » Marie, mère de Jésus-Christ, était fille d'Anne et du juste » Joachim. » Le livre pontifical écrit par ordre de S. Léon III qui occupait le siége de S. Pierre dans le VIIIe siècle rapporte que ce pape fit représenter, dans la basilique de S. Paul, l'histoire des S. S. Joachim et Anne. Cela ne veut pas dire, observe Benoît XIV qui nous fournit ces détails, qu'à cette époque on fit la fête des parents de Marie. Celle même de sa Nativité ne remonte pas aux premiers siècles; on n'en trouve des traces que vers le huitième. Mais ce n'est point pour nous la question principale. Comment l'art chrétien devra-t-il reproduire cet événement de la Nativité de Marie qui depuis onze siècles, au moins, fait partie du cycle festival de la mère de Dieu? C'est ce que nous allons examiner.

Molé dit que les peintres supposent d'abord que cette naissance eut lieu pendant le jour. Certes, on ne saurait leur en faire un blâme, car ils sont parfaitement libres sur ce point. Ils figurent une chambre garnie d'un lit sur lequel

une femme est couchée, ils y placent d'autres femmes qui s'empressent de servir la mère et puis encore d'autres femmes qui préparent un bain ou qui y plongent l'enfant nouveau-né. Tout cela ne sort pas de l'appareil des couches vulgaires, et rien n'y fait distinguer la naissance de Marie. Il n'est pas démontré que les Juifs fissent prendre un bain aux nouveaux-nés, ni que cette pratique leur fut particulière. Il faudra donc recourir à quelque allégorie et appeler les anges avec les attributs qui leur sont propres, ou bien figurer sainte Anne montrant avec une admiration pieuse à son époux Joachim la petite Vierge privilégiée qui vient de naître.

Voilà des difficultés, et ce sujet est très-ingrat. Aussi Molanus a pris le parti de n'en pas dire un mot. Murillo n'a pas cru cependant que la Nativité de Marie fut un sujet inabordable. Dans son œuvre si estimable, sainte Anne est sur un lit de parade. Plusieurs femmes lui prodiguent leurs soins. D'autres se disposent à plonger l'enfant dans le bain. Pourtant une seule circonstance y fait juger qu'il ne s'agit point d'une naissance ordinaire. Ce sont des anges qui contemplent avec un respectueux ravissement l'enfant que soutient une femme, au-dessus du bain. Mais la chambre, les costumes, les meubles, tout y est espagnol. Rien n'y reproduit la Judée qui fut le berceau de Marie.

Coradi, plus connu sous le nom de Ghirlandajo, a mis l'enfant sur les genoux de sa mère assise auprès du lit. Une femme verse l'eau dans le bain, tandis que plusieurs femmes s'avancent respectueusement pour rendre hommage à la jeune Vierge. L'appartement et les costumes sont d'un très-grand luxe qui ne peut guère convenir à la position des parents de Marie. Ici rien d'allégorique, point d'anges et presque rien qui annonce un sujet religieux. Sur un escalier en perspective, le peintre a figuré S. Joachim et sainte Anne qui s'embrassent. C'est pour caractériser, autant qu'il est possible, ce qu'il y a de surhumain dans cette Nativité.

En général, les peintres donnent, très-mal à propos, une physionomie de vieille femme à la mère de Marie. Ils n'auraient pour justifier cela qu'une histoire très-apocryphe à

alléguer. On y dit que Anne n'était plus en âge de concevoir, ce qui fait de cette naissance un prodige. L'Eglise n'a jamais adopté ce sentiment et elle ne veut pas que l'on prodigue ainsi les miracles. C'est encore cette tradition fabuleuse qui porte les artistes à peindre Anne sous les traits d'une vieille femme, dans un sujet secondaire connu sous le nom d'Education de la Vierge.

Le sujet qui vient d'être nommé n'est au fond qu'une pieuse fantaisie, car ni l'Ecriture, ni la tradition ne nous fournissent absolument rien à cet égard. Rubens ne s'est pas préservé de l'erreur qui vient d'être signalée. La jeune Marie apprend à lire dans un livre posé sur les genoux d'une vieille femme que l'on pourrait prendre au moins pour l'aïeule de l'élève. S. Joachim qui est derrière son épouse est aussi peint en vieillard. Ici les anges voltigeant au dessus du groupe sont un accessoire obligé pour la connaissance du fait retracé.

Quelques peintres ont représenté sainte Anne enseignant la couture à sa fille, ou bien lui ont mis à la main une quenouille avec laquelle sa mère lui apprend à filer. Ce genre d'éducation est certainement mieux en harmonie avec les mœurs de ces temps anciens. On a blâmé le fauteuil sur lequel Anne est assise, à la manière européenne. Ceci ne mérite pas un reproche sérieux. Ceux-là sont bien dignes, à coup-sûr, d'un blâme énergique qui, pour mieux tracer la prétendue décrépitude de sainte Anne, lui ont prêté des lunettes. C'est très-évidemment faire d'une sainte image une caricature. Il n'est pas besoin de dire que cette éducation de Marie n'est l'objet d'aucune festivité.

La Présentation de la sainte Vierge au temple de Jérusalem est l'objet d'une fête qui est solennisée le vingt-unième jour de novembre. L'Evangile ne fait point mention de cet acte de la Vie de Marie, mais les Pères en parlent. Benoit XIV cite Evodius, évêque d'Antioche, dans les premiers siècles, d'après Nicéphore qui lui attribue le texte qui suit : « Quand Marie eut trois ans elle fut présentée au » Temple, et là, dans le Saint des Saints, elle passa les » onze premières années de sa vie. Puis les prêtres la con-

» fièrent à la garde de Joseph et quand elle eut resté quatre » mois auprès de lui, elle reçut de l'ange l'heureux message. Elle enfanta la lumière du monde, étant âgée de » quinze ans, le vingt-cinq décembre. » S. Grégoire de Nysse, S. Jean Damascène et quelques autres ont adopté le sentiment d'Evodius. Néanmoins le savant pape ajoute qu'il ne faudrait pas s'exagérer l'autorité du passage précité d'Evodius, parce que d'autres écrivains l'ont considéré comme apocryphe. L'ancienne Collecte de la messe de cette fête concordait avec ce que dit Evodius, en ce qui regarde la Présentation de Marie, âgée de trois ans. Le pape Sixte IV fit supprimer cette indication chronologique, et depuis ce temps l'oraison exprime seulement que Marie fut présentée au Temple, *en ce jour*, c'est-à-dire le 21 novembre, jour de la fête.

On objecterait vainement que la loi de Moïse exigeait uniquement la présentation des enfants mâles. Benoit XIV répond que Marie n'y fut point présentée pour accomplir les prescriptions de cette loi, mais qu'il n'était pas rare que de semblables présentations de jeunes Vierges eussent lieu. Les parents étaient libres de les offrir ainsi, afin qu'elles reçussent une éducation pieuse. Les peintres peuvent donc se fonder sur l'autorité de cet illustre écrivain. Toutefois, il ne saurait jaillir de ce qui a été dit beaucoup de lumières pour se guider. Mais ce que vient de nous dire le docte auteur du *Traité des fêtes* nous fait comprendre qu'une présentation de jeunes vierges n'étant pas du tout une cérémonie mosaïque devait se faire sans aucun appareil religieux. C'est pourtant le contraire que Molé reproche à Philippe de Champagne, à Restout, à François Marot, élève du premier, et même au Tintoret. Le Grand-Prêtre, en habits pontificaux, des lévites, des cierges, des encensoirs, un autel, une jeune vierge voilée conduite par deux vieillards Joachim et Anne, tout cela ressemble beaucoup mieux à une prise d'habit sous la loi chrétienne qu'à une cérémonie de l'ancienne loi. Or, comme il a été dit, cette présentation de jeune vierge n'avait absolument rien de commun avec le rituel judaïque. Il est juste d'ajouter que si un tableau tel

que l'ont conçu les artistes qui viennent d'être nommés blesse la vérité historique, il n'offense pas du moins la piété et c'est toujours beaucoup.

Il nous semble que d'après ce qui vient d'être exposé un tableau vrai de cette présentation n'est pas inexécutable. Une très-jeune vierge est conduite au Temple par ses parents dont l'âge décrépit ne fasse pas présumer le miracle de fécondité que nous avons déjà repoussé. Quelques prêtres juifs accueillent la jeune vierge, sans aucun appareil de cérémonie, devant le portique du Temple. Quelque heureuse allégorie peut venir en aide à l'intelligence du sujet, telle, par exemple, qu'un groupe d'anges tenant en main des lis, des roses blanches ou d'autres fleurs emblématiques. Une Présentation de Marie ainsi conçue et exécutée serait digne de l'art chrétien.

CHAPITRE III.

Le Mariage de Marie avec Joseph et l'Annonciation de la sainte Vierge.

L'Eglise Romaine a consacré le vingt-troisième jour de janvier à honorer les noces de Marie avec Joseph, sous le titre de *Festum desponsationis B. Mariæ virginis cum sancto Joseph*. Mais cette fête d'un rit inférieur n'est pas comprise dans le cycle des solennités que célèbre l'église universelle, en l'honneur de la sainte Vierge. Elle est particulière à certaines localités. Dès lors que la croyance catholique ne répudie pas ce fait qui a été cependant contesté, l'artiste chrétien est en droit de le reproduire. Il est certain qu'en plusieurs endroits de l'Evangile il est parlé de Marie comme épouse de Joseph. Le terme latin *desponsatio* semblerait annoncer de simples fiançailles, mais ceux de *uxor, conjux*, employés pour Marie et de *vir* pour Joseph prouvent qu'il y eut un véritable mariage. Suarez va même jusqu"à considérer comme hérétique celui qui nierait ce mariage réel entre Marie et Joseph. Ceci, comme on le pense bien, ne peut ravir à la Mère de Jésus la gloire de la virginité qui est du dogme catholique. Deux époux vivant comme frère et sœur n'en sont pas moins unis par les liens du mariage.

A quelle époque, en quel lieu, avec quel cérémonial cette alliance matrimoniale fut-elle contractée? C'est sur quoi ni le texte sacré ni une tradition authentique ne peuvent nous édifier. Le cérémonial est la seule chose qui puisse être retracée par l'art. C'est donc ce que doit étudier l'artiste. Il importe d'abord de bien savoir que chez les Israëlites le mariage n'était pas un acte religieux. C'est ce qu'ignorent beaucoup de personnes qui ne sont point versées dans la législation sacrée des hébreux. On peut donc affirmer, en toute assurance, que le mariage de Joseph avec Marie n'eut pas lieu dans le Temple. Chaque fois cependant que l'art

graphique a abordé ce sujet, il en a placé la scène dans le Temple de Jérusalem. Ici vient s'offrir une autre difficulté. C'est que les femmes ne pouvaient entrer ni dans le Temple ni même dans le parvis. L'accès de l'un et de l'autre leur était interdit. Si le mariage a été célébré avec une sorte de cérémonial religieux, cela n'a pu avoir lieu que dans un des appartements contigus au Temple, où l'on a vu que Marie avait été placée pour y recevoir une éducation pieuse. Il est beaucoup plus probable que ce mariage a été célébré dans la maison même de Marie, à Nazareth, et que le Temple, le Grand-prêtre et les lévites y ont été complètement étrangers.

Raphaël a placé ce mariage à Jérusalem, dans l'aire qui précède le parvis du Temple. Mais c'est le Grand-prêtre qui y préside, contrairement à ce qui vient d'être dit. Du côté de l'époux sont des Juifs qui tiennent en main une tige sèche, tandis que celle de Joseph est fleurie. C'est ainsi qu'est représenté, en relief sur bois de chêne, dans le chœur de Notre-Dame-de-Paris, le mariage de la Vierge. Un des témoins brise sa tige sèche, en jetant un regard de dépit sur les deux époux. L'art a voulu reproduire la fabuleuse histoire dont voici le fond.

Le pseudo-évangile de S. Jacques raconte que les prêtres voulant marier la sainte Vierge mandèrent les jeunes gens et les veufs pour qu'ils eussent à se présenter au Temple, munis d'une verge de bois sec et annoncèrent que Marie serait donnée comme épouse à celui dont le bâton pousserait des fleurs et sur la tête duquel viendrait se reposer le Saint-Esprit, en forme de colombe. Quand tous les prétendants furent arrivés, la verge de Joseph produisit instantanément des fleurs et le Saint-Esprit se reposa sur la verge fleurie, puis sur la tête de l'époux privilégié. Ce miracle est totalement étranger à la foi catholique. Sans doute, en cela, il n'est rien de foncièrement mauvais, mais il ne nous semble pas opportun de retracer dans un tableau d'église des faits qu'elle n'a pas approuvés. Quel est l'orateur chrétien qui oserait raconter sur la chaire de vérité un trait de ce genre? La peinture sacrée n'a pas non plus à sa disposition un aussi étrange apostolat.

Vanloo a reproduit cette tradition apocryphe et de son autorité y a ajouté un Saint-Esprit qui plane sur toute l'assemblée. Ce n'est qu'un mensonge de plus. Dans tous ces tableaux, le Grand-prêtre remet un anneau à la Vierge, en signe de l'union conjugale. On croit posséder cet anneau à Pérouse et on l'y considère comme une précieuse relique. L'Eglise n'a voulu rien prononcer sur l'authenticité de ce monument. Il serait absurde de l'accuser d'établir une croyance qu'elle laisse, au contraire, parfaitement libre. Il est vrai aussi qu'elle n'a point frappé de son improbation la présence pseudo-historique du Grand-prêtre de la loi de Moïse aux noces de Joseph et de Marie.

On considère ordinairement comme erroné le système des artistes qui représentent Joseph comme un vieillard décrépit. La Providence qui le destinait à accompagner et à protéger l'Enfant Jésus et la Mère dans leur fuite en Egypte ne choisit pas, sans doute, un vieillard caduc, incapable de remplir la tâche qui lui était imposée. Un air de virilité convient beaucoup mieux à cette figure.

Il est aisé de conclure qu'un mariage de la Vierge n'est pas si aisé qu'on semble le croire. Ce fait ne peut rien ajouter à la gloire et aux grandeurs de la Mère de Dieu. Il serait peut-être préférable de s'abstenir !

Autant il y a d'obscurité dans le sujet précédent, autant les lumières abondent dans celui qui est connu sous le titre d'Annonciation de la sainte Vierge, solennité qui est célébrée le vingt-cinquième jour de mars. S. Luc, dans son chapitre 1er, raconte toutes les circonstances du message de l'archange Gabriel à Marie, pour lui annoncer qu'elle sera la mère du Verbe incarné. Pourtant, dans cette narration si détaillée qu'il est superflu de transcrire ici en son entier, l'artiste ne peut recueillir toutes les notions qui doivent le guider. Pour lui, ce long récit se borne aux faits suivants : Dieu envoya Gabriel dans une ville nommée Nazareth vers une Vierge mariée à un homme appelé Joseph et le nom de la Vierge était Marie. L'ange étant entré dans l'habitation de cette Vierge lui dit : Je vous salue pleine de grâce, le Seigneur est avec vous. Vous êtes bénie entre les fem-

mes. Marie fut troublée en entendant l'ange lui parler ainsi. Mais Gabriel lui dit : Ne craignez point Marie ! car vous avez trouvé grâce devant Dieu. Vous mettrez au monde un Fils à qui vous donnerez le nom de Jésus. Le Saint-Esprit descendra sur vous et la vertu du Très-Haut vous couvrira de son ombre.

Tel est l'auguste mystère que l'artiste va retracer. Ce qui a été retranché dans le récit ne saurait lui fournir de détails plus précis. Cette fois, il est appelé à déployer son art pour reproduire un fait fondamental du dogme catholique et même de toutes les sectes dissidentes qui professent la foi au Verbe divin fait homme. Il n'y a plus ici de vagues conjectures comme dans le sujet du *mariage de la Vierge*. Le génie de l'artiste doit donc se livrer à une étude sérieuse sur ce fait capital pour rendre saisissable la narration si simple et si noble tout ensemble de l'écrivain inspiré.

Pour un tableau de ce genre il est un type à peu près uniforme et traditionel. L'ange et Marie en sont les seuls personnages. Le Saint-Esprit que le texte annonce comme *devant descendre, (superveniet)* est figuré comme *descendu*. Cette légère torture donnée au texte est légitimée par un long usage. L'Eglise n'a jamais fait entendre une improbation. Quant au lieu, l'Evangile insinue que Marie était alors dans sa maison et non point en plein air comme le supposent quelques peintres, en faisant du lieu de cette scène un paysage orné d'ombrages et d'accidents de terrain. Le texte est fort clair : *Ingressus ad eam.*

Autre observation ; la demeure de Marie ne pouvait être riche, meublée avec luxe. Tout dans ce mystère doit rappeler l'humilité. C'est ici comme le prélude de la pauvre crêche de Bethléem. Les belles colonnes, les somptueuses draperies sont, on en conviendra, très-déplacées dans l'appartement visité par l'ange Gabriel. Pourquoi l'artiste chrétien dédaignerait-il de s'instruire sur la véritable forme de cette maison de Nazareth en étudiant le merveilleux monument de Notre-Dame-de-Lorette ? La *Santa Casa*, selon une tradition qu'il serait téméraire de répudier, est matériellement la maison de l'Annonciation.

La position de Marie est encore un point difficile à décider sans appel. Habituellement elle est représentée à genoux sur un prie-Dieu. C'est une pensée plus pieuse que conforme aux usages de la nation juive. On ne se mettait pas à genoux pour prier, même dans le Temple. Il ne faudrait point cependant généraliser d'une manière trop absolue, ce que nous disons en ce moment. Pour s'en convaiacre, il suffit de citer le prophète Daniel qui, ne voulant point participer à l'idolâtrie imposée par la loi de Darius, « entra » dans sa maison et là, les fenêtres ouvertes, il se tour- » nait, trois fois le jour vers Jérusalem et *fléchissait les* » *genoux* pour adorer son Dieu, selon sa coutume habi- » tuelle. » (Dan. 6 v. 10). Molé est donc beaucoup trop exclusif en reprochant aux peintres de figurer Marie à genoux et en soutenant que cette posture, pour la prière, était complètement inconnue aux Juifs. Représenter Marie assise ou debout n'est pas non plus une pensée heureuse, ni en harmonie avec nos idées, parce qu'elle semble former trop de disparate avec la dignité du grand mystère que l'art reproduit.

L'ange tient à la main un lys. C'est une allégorie qu'il est inutile d'expliquer. Dans un tableau qui est à Cologne, l'ange présente à la Vierge, non un beau lys, comme dans les tableaux italiens, mais un livre.... une dure sentence, une prophétie pleine d'amertume, la Passion du Christ, au moment de sa Conception dans le sein de Marie. On a quelquefois ajouté au Saint-Esprit un Père éternel, dans une nuée lumineuse, au moment où Gabriel remplit son message. C'est encore une traduction intelligente des paroles de l'ange : « La vertu du Très-Haut vous couvrira de son » ombre. » Il n'y a pas lieu ici de censurer l'artiste, surtout tant qu'il est sobre dans ses allégories et que celles-ci n'exagèrent ni n'altèrent le récit évangélique. Il n'en est pas de même si le peintre figurait, comme on l'a fait, dans des temps anciens, un corpuscule émanant du Père et du Saint-Esprit et s'insinuant dans la Vierge, afin de retracer, par ce moyen, l'Incarnation du Verbe éternel. C'est ici le cas de répéter ce qui a été dit maintes fois : « Du sublime

» au ridicule il n'y a qu'un pas. » L'incarnation elle-même, proprement dite, ne peut entrer dans le domaine de l'art. Jusqu'à ce moment, il est impossible de citer comme vrai chef-d'œuvre d'art intimement chrétien un tableau d'Annonciation.

CHAPITRE IV.

La Visitation de la sainte Vierge et la Commémoration de ses douleurs.

Le deuxième jour de juillet est consacré à honorer, sous le nom de Visitation, la visite que Marie, après l'annonce de sa maternité divine, fit à sainte Elisabeth, mère du saint Précurseur. Le premier chapitre de S. Luc en raconte les circonstances. Marie, après avoir reçu le message de l'ange, se mit en chemin pour aller voir sa cousine dont Gabriel lui avait annoncé la grossesse miraculeuse. Laissons parler l'évangéliste : « Etant entrée dans la maison de Zacharie » (époux d'Elisabeth) elle salua celle-ci. Dès que Elisabeth » entendit la voix de Marie qui la saluait, son enfant tres- » saillit dans son sein et Elisabeth fut remplie du Saint- » Esprit. Et elle éleva la voix en s'écriant : Vous êtes bénie » entre toutes les femmes et le fruit de votre sein est béni. » C'est en ce moment que Marie chanta ce cantique si digne d'admiration, si empreint de l'esprit divin, et dont rien, dans les compositions humaines, ne saurait égaler la sublimité. C'est le *Magnificat*. Il a quelquefois prêté son nom à des tableaux de Visitation.

La narration sacrée est lucide. Elle indique à l'artiste la marche qu'il doit suivre pour retracer ce mystère. Il faut remarquer avec un grand soin qu'il ne s'agit ici nullement de S. Joseph. L'époux de Marie ne peut absolument figurer, (surtout dans l'entrevue), ne peut être témoin du dialogue entre les deux saintes femmes. On s'en convaincra si l'on réfléchit à ce que nous apprend l'Evangile. Voici ce que nous y lisons. Joseph s'étant aperçu, longtemps après cette visite, que Marie était enceinte voulut la renvoyer secrètement, parce qu'il se scandalisait de la voir en cet état, lui qui avait toujours respecté la virginité de sa compagne. Maintenant, si l'on représente Joseph comme témoin du colloque entre Marie et Elisabeth, l'évangéliste n'aura

pas dû nous parler de la surprise de Joseph. Aussi Benoît XIV cite-t-il Ayala, avec éloge, car cet auteur ne manque pas de réprimander fortement les peintres qui font figurer S. Joseph dans un tableau de Visitation. S'il doit y figurer, ce n'est que placé de manière à ce qu'il ne lui soit pas possible d'entendre le colloque, ni même être témoin des saints transports de Marie au moment où elle chante le célèbre cantique.

Les paroles de l'évangéliste expriment un salut. L'artiste a-t-il le droit de figurer un embrassement? Molé s'y oppose, parce qu'il y voit une altération du texte. Ceci est peut-être un peu sévère. Il semble assez naturel que deux cousines s'embrassent après une longue absence. Très-probablement les usages de la Judée ne s'y opposaient pas. Le texte, en parlant de saluts réciproques, n'a pas voulu sans doute en exclure cette affectueuse manière de s'aborder. Rien ne le fait présumer. Si l'on disait que cet accueil réciproque tombe un peu dans le vulgaire, il y aurait au moins un motif spécieux de censure. Nous ne pouvons nous associer au blâme articulé contre l'embrassement. Nous préférons celui-ci à la génuflexion de Elisabeth devant Marie, quoique le P. Veyra, prédicateur portugais, s'en soit déclaré le partisan exclusif. Cette prostration fort peu orientale s'écarte beaucoup plus que l'embrassement du texte de l'Evangile.

L'épouse de Zacharie était parvenue à un âge où naturellement la femme n'est plus féconde. Ne serait-on pas tenté de croire que les peintres en figurant sainte Anne sous les traits de la vieillesse ont pris le change en confondant celle-ci avec la mère de S. Jean-Baptiste? L'Evangile nous représente Elisabeth telle qu'il vient d'être dit. Il est donc indispensable de la peindre sous les traits d'une femme âgée, afin de faire ressortir le miracle de sa grossesse. Cet état doit être visible, car il datait de six mois, selon les paroles de l'ange. Rien dans Marie, au contraire, ne doit marquer cet état. C'est là une faute dans laquelle tombent trop fréquemment les peintres, contre le texte formel. Voici les paroles de S. Luc : « L'ange quitta Marie. Dans le même » temps, elle se mit en chemin et s'en alla diligemment au

» pays des montagnes, à une ville de Juda, etc. » La visite de la Vierge eut donc lieu immédiatement après le message de Gabriel. Marie devait s'empresser d'aller voir sa cousine sur laquelle, selon le récit de l'ange, un miracle s'était opéré. Il ne serait pas respectueux de prétendre, comme on l'a fait, que la sainte Vierge dût se hâter de visiter Elisabeth pour s'assurer de la véracité du céleste messager. Mais avant tout, ce passage démontre évidemment que la grossesse de Marie ne datait que de quelques jours, à l'époque de cette mystérieuse entrevue.

Le lieu est clairement indiqué dans l'Evangile. Marie entra dans la maison d'Elisabeth. Il n'est pas conséquemment libre aux peintres de placer cette entrevue dans une place publique, un champ, un jardin. La négligence des artistes à lire seulement le texte leur fait trop souvent commettre des erreurs et les expose à une juste censure. Rubens et Jouvenet n'ont pas su ou voulu se garantir de cette atteinte à l'histoire sacrée. On se récriera peut-être contre ce qu'on appellera un méticuleux scrupule. Mais qui oserait affirmer que S. Luc désignant expressément la maison de Zacharie n'a pas eu une intention bien explicite de l'indiquer, quoi qu'il ne nous soit pas donné d'en comprendre le motif?

Le Saint-Esprit peut aussi bien figurer dans cette scène que dans celle de l'Annonciation. L'Eglise n'ayant point improuvé cela dans la dernière, ne peut se montrer plus exigeante dans la Visitation. Des accessoires d'un autre genre tels que Zacharie, des parents, des amis, méritent de la part de l'artiste une prudente réserve. On a pu supposer que S. Joseph avait accompagné sa chaste épouse, qu'une monture avait été employée dans ce voyage. Mais, si la Visitation eut lieu dans la maison, comme il est impossible d'en douter, il n'y a plus moyen de représenter la monture quelle qu'elle soit... Il faut conclure que la simplicité d'un tel sujet en fait le mérite et que l'artiste agira très-sagement en limitant cette scène aux deux principales figures et au Saint-Esprit. Quelques anges n'y seraient point déplacés pour faire ressortir ce que cette visite à de surhumain.

La Purification de la mère de Jésus n'est pas un sujet différent de la Présentation de Notre-Seigneur au Temple. Ces deux actes sont simultanés et, dans la deuxième partie, il a été parlé de ce dernier mystère. Molé pense néanmoins qu'un tableau spécial de la Purification de Marie serait digne de l'art chrétien. Cela se conçoit, mais l'Eglise n'a jamais scindé la commémoration festivale de ce double événement. Selon la liturgie romaine, la solennité du 2 février que l'on nomme vulgairement *La Chandeleur*, porte le seul titre de Purification de la sainte Vierge. A Paris et dans plusieurs autres diocèses, ce titre est précédé de celui de Présentation de Notre-Seigneur, ce qui, comme on voit, ne constitue qu'une seule fête.

Nous passons d'un mystère joyeux de la sainte Vierge à un mystère douloureux. Nous voulons parler de la fête des sept douleurs de Marie. Ce titre de *Fête* semblerait ne pas pouvoir convenir à un anniversaire qui porte aussi le nom de *Compassion*. Mais la mère et maîtresse de toutes les Eglises ne fait point difficulté d'employer la première appellation. Cette fête qui cependant n'est pas universellement célébrée dans l'Eglise est fixée au vendredi de la semaine de la Passion qui précède le Vendredi-Saint. Pour représenter l'objet de cette fête, les peintres ont trois moyens : 1o Marie évanouie sur le chemin du Calvaire, à la rencontre de Jésus; 2o Marie tenant sur ses genoux le corps inanimé de son divin Fils; 3o Marie transpercée de sept glaives.

Il a été question du premier de ces sujets dans le chapitre IX de la deuxième partie. On conçoit qu'un tableau de ce genre ne peut jamais être qu'un épisode de l'histoire douloureuse des souffrances de l'Homme-Dieu. On peut cependant l'en détacher, et, en ce cas, le peintre a une grande scène à retracer. C'est la quatrième station du Chemin de la croix. Le livre inspiré ne fournit aucun texte positif sur ce point, mais c'est une pieuse tradition que l'Eglise approuve.

Le second sujet ne peut être puisé non plus dans le récit évangélique de la Passion du Sauveur, mais il figure encore dans une des stations du Chemin de la croix. C'est la treizième. On peint la sainte Vierge au pied de l'instrument

du salut, recevant sur ses genoux maternels le corps de Jésus. Tel est le sujet du fameux groupe de Coustou, au maître-autel de Notre-Dame-de-Paris. On pourrait dire qu'un sujet de cette nature s'identifie avec une Déposition de croix, quoique, d'autre part, celle-ci pût fort bien être exécutée, sans cette circonstance particulière, qui, comme il vient d'être dit, est étrangère à la narration évangélique.

Le troisième sujet d'une Compassion est la Sainte Vierge transpercée de sept glaives de douleur. Ceci mérite un développement. Quand le saint vieillard Siméon tenant dans ses bras l'Enfant-Jésus dit à Marie : « Cet enfant est né pour » la ruine et la résurrection de plusieurs, » il ajouta : « Un » glaive de douleur transpercera votre âme. » Il paraît que très-anciennement on avait traduit sur des images ces dernières paroles. Les Hussites, ou hérétiques sectateurs de Jean Hus, en Allemagne, détruisaient avec un acharnement fanatique ces sortes d'images. Un concile tenu à Cologne, en 1413, institua en l'honneur de la Compassion de la sainte Vierge une fête qui devait se célébrer, comme il a été déjà dit. C'était une protestation contre la fureur iconomaque de ces hérétiques. A l'unique glaive de douleur on substitua sept glaives. Pourquoi cette ampliation, et surtout pourquoi ce nombre déterminé? Saxius que cite Benoit XIV croit que c'est en l'honneur des sept fondateurs de l'Ordre des Servites dont les membres vaquaient à la contemplation des douleurs de la sainte Vierge dont ils se disaient serviteurs dévoués. Ces sept fondateurs étaient des marchands de la ville de Florence qui, en 1232, se retirèrent au mont *Senere*, près de cette ville, pour se dévouer à la vénération de Marie. La fête de la Compassion reçut, pour ce motif, le nom de *Fête des Sept-Douleurs*.

Un tableau figuratif de cette dévotion particulière représente donc Marie ayant les bras croisés sur la poitrine, assise au pied de la croix. Les pointes de quatre glaives d'un côté et de trois glaives de l'autre pénètrent dans sa poitrine. La figure de Marie exprime une douleur profonde, mais noble, calme et résignée. Ce doit être là le principal mérite d'un pareil tableau. Molanus, ni Paquot, ni Molé,

etc., ne font aucune mention de ce sujet. Nous avouons que la Compassion de la sainte Vierge peinte de cette manière, ou avec un seul glaive, nous semble préférable aux deux modes qui précèdent. Il y a ici du moins un texte évangélique à traduire.

CHAPITRE V.

L'Assomption de la sainte Vierge.

Aucune espèce de document sur la mort de Marie ne nous est fourni par l'histoire évangélique. Il faut donc puiser dans d'autres sources et la plus respectable, sans nul doute, est bien la tradition reçue par l'Eglise catholique. C'est elle qui a institué la fête de l'Assomption qui est fixée au 15 août. Mais d'après ce que nous venons de dire, il se présente ici un double sujet : 1o La mort de Marie ; 2o Son enlèvement au ciel, en corps et en âme, ce que l'Eglise nomme Assomption.

Et d'abord en quel lieu faut-il placer la mort de la sainte Vierge? Les opinions sont très-partagées sur ce point. Jérusalem et Ephèse en sont considérées comme le théâtre, selon les raisons alléguées de part et d'autre. On doit bien penser que nous ne venons pas ici discuter la question. Ceci ne peut intéresser l'art que dans le cas où il voudrait figurer l'une ou l'autre de ces villes, dans une scène de mort de la Vierge, et puis encore ce ne serait que d'une importance minime, car il n'est guère possible de dessiner avec exactitude l'une ou l'autre de ces villes, telles qu'elles existaient, à cette époque. Un tableau figurant simplement la mort de Marie n'est pas facile à exécuter, à moins d'appeler des allégories, telles que des anges groupés autour de ce lit de mort, le Fils de Dieu lui-même venant recueillir l'âme de sa Sainte-Mère, Joachim et Anne descendant des cieux pour assister à cette agonie qui n'est qu'un triomphe, une délivrance fortunée. Il est rare que l'art traduise exclusivement la mort de la sainte Vierge. Celle-ci est toujours inséparable de l'Assomption.

Ainsi on représente un tombeau autour duquel sont réunis les apôtres qui y cherchent les précieux restes de Marie, tandis que le corps de cette reine des vierges est enlevé au ciel par les anges. C'est de cette manière que Simon Vouet

a retracé l'Assomption dans l'église de S. Nicolas-des-Champs, à Paris. Avouons cependant qu'ici l'histoire ni la vraisemblance ne sont point respectées. A l'âge où l'on croit que la Vierge mourut, il est bien certain que les apôtres n'étaient pas réunis à Jérusalem, moins encore à Ephèse. Molanus nous dit que, de son temps, dans des tableaux de la mort de Marie, on plaçait les apôtres, à l'exception de S. Thomas. C'est probablement parce que cet apôtre ayant prêché l'Evangile dans des régions très-éloignées de la Palestine, on á pu présumer qu'il n'avait point assisté à cette mort. Toutes fois, si cette adjonction des apôtres n'est pas historique, du moins est-il certain qu'elle ne saurait mal édifier les fidèles. L'Eglise d'ailleurs ne l'a point condamnée.

Très-ordinairement ou isole de la mort de Marie sa glorieuse Assomption. Ce dernier terme exprime l'enlèvement miraculeux de cette bienheureuse mère au ciel. L'Eglise croit que Marie mourut, mais que par un privilége dont cette auguste Vierge était bien digne, son corps fut préservé de la corruption du sépulcre et n'attendit point, pour ressusciter, le jour suprême du jugement général. C'est pourquoi l'Eglise grecque donne à cette mort le nom de *sommeil* et fait profession de croire que ce corps virginal fut enlevé par les anges dans les célestes demeures. Le peintre chrétien pourra donc reproduire sur la toile cet événement triomphal, mais il devra sobrement user de son droit de suivre toutes les inspirations de son génie.

L'âge de Marie, au moment de son Assomption, est un point assez important à examiner. Selon quelques auteurs, elle mourut à cinquante ans. Selon d'autres, son âge était plus avancé. Le pape Benoît XIII, dans un sermon sur la sainte Vierge, déclare qu'après avoir bien pesé toutes les opinions, il adopte, sans vouloir en faire une décision de foi, le sentiment qui donne à la sainte Vierge l'âge de soixante et douze ans. L'artiste peut donc, avec sécurité, adopter l'opinion de ce vénérable pape. Trop d'artistes, puisqu'il faut ne pas le taire, ne tiennent aucun compte de l'âge de Marie, dans les tableaux où ils la figurent. Au pied de la croix, par exemple, la Vierge est trop fréquem-

ment peinte comme une jeune personne de quinze ou vingt ans.... Elle qui, en ce moment, était mère d'un fils de trente-trois ans !! Dans des tableaux d'Assomption, il n'est pas rare de voir figurer la Vierge, dans toute la fraîcheur de la jeunesse. De tels anachronismes sont-ils excusables? Que l'artiste ne peigne point Marie, au moment de cette éclatante glorification, comme une personne affaissée sous le poids de ses longues années, rien de plus intelligent. S'il la figurait dans cet état de vieillesse, il mentirait à l'idée que la foi nous suggère sur les corps ressuscités dont l'impassibilité est un attribut. Mais il y a loin de ceci encore aux fleurs de l'adolescence virginale. Est-il rationnel de donner absolument les mêmes traits à Marie dans une scène d'Annonciation et dans une scène d'Assomption? Michel-Ange lui-même, comme il a été dit dans le chapitre VI de la première partie, a été accusé d'une anomalie de cette nature, pour un tableau de déposition de la croix.

Ce n'est point mal à propos, dit Molanus, que l'on environne Marie d'un cortége d'anges qui la portent au dessus des nuées. Il est bien croyable que cette reine des esprits célestes fut entourée de ces légions angéliques, elle qui devait être exaltée au dessus des chœurs de ces esprits immortels. S. Anselme croit que tous les citoyens des éternelles demeures assistèrent au triomphe de Marie, dans sa glorieuse Assomption. Ici, le pinceau de l'artiste peut, sans crainte, déployer toutes ces magnificences.

On voit souvent, en Italie et en Allemagne, des tableaux d'Assomption dans lesquels Jésus-Christ vient lui-même au devant de sa mère pour la recevoir, et la placer sur le trône qui lui est réservé. C'est une traduction de ces paroles du prophète Habacuc : « Le vainqueur me conduira sur » le trône de ma gloire, tandis que je le célèbrerai par » mes chants. » S. Jérôme, dans son traité de l'Assomption, s'exprime ainsi : « On croit que le Sauveur, autant qu'il » est possible de le déduire des livres saints, alla lui-même » avec un grand empressement au-devant de sa mère et, » avec une grande jubilation, la fit asseoir auprès de lui » sur son trône. » Un autre auteur désigné sous le nom

de Conrad Brunus, par Molanus, approuve les peintres qui figurent la sainte Vierge enlevée par les anges, couronnée par la très-sainte Trinité, en qualité de reine des cieux.

Plusieurs grands maîtres ont traité ce sujet qui est susceptible de divers systèmes de composition artistique. Jean Schoerel, peintre flamand du XVI[e] siècle, a représenté la Vierge, au moment de sa mort. Marie tenant à la main un cierge allumé écoute l'apôtre S. Jean dont elle était la mère par adoption et dans la maison duquel on croit qu'elle mourut à Ephèse. Les apôtres entourent Marie. L'un d'eux tient d'une main une croix montée sur sa hampe, de l'autre un goupillon. Il est revêtu d'une chappe. Cette composition est assurément fort originale. Mais si l'histoire a le droit de la censurer, du moins le piété n'en est point offensée. Rubens a tracé l'Assomption proprement dite. Les apôtres groupés autour d'un tombeau vide contemplent Marie s'élevant dans les airs portée par les anges. La pensée d'Annibal Carrache est identique. Vélasquez a traité spécialement le couronnement de Marie, par la très-sainte Trinité, au moment où les anges la soutiennent sur les nuées. Si l'artiste se borne à la seule Assomption, il n'aura qu'à figurer la sainte Vierge portée aux cieux par la milice céleste. Un tableau de ce genre réunira la simplicité à l'unité, si le pinceau de l'artiste est assez heureux pour allier ce que la piété a de plus suave et de plus touchant à l'expansion de la joie et du triomphe.

Voulant suivre exactement le système que nous nous sommes fait de ne point détourner l'attention par des notes, ainsi que nous le pratiquons dans la deuxième et troisième parties du présent travail, nous insérons ici, à la suite, quelques fragments d'une légende ancienne sur la mort de Marie. Il est peut-être inutile d'ajouter que ce qu'on va lire n'est appuyé sur aucun monument solide de la tradition ecclésiastique. Les artistes pourront peut-être en tirer quelque profit.

Ce fragment est la reproduction des chapitres 36, 37, 38, de la vieille légende.

« Comment en ung moment tous les apostres se trouvè» rent devant la porte de la Vierge Marie. »

« Les apostres se trouvèrent en ung moment devant la » porte de la Vierge Marie où se firent grant feste ; et ce» pendant sainct Jehan saillant hors les trouva tous ensem» ble devant l'huys, dont il fust joyeulx et dict : Benoist soit » Dieu, mes frères, de ce que vous estes ici venus. Et se » firent grant feste. Tantost les apostres lui demandèrent » comme il estoit venu céans? Et il leur dict : Ainsi que je » preschoye à l'heure de none, je ne sceus riens que je fus » céans où j'ai trouvé les Maries avec la Mère de Dieu, » lesquelles ploroyent tendrement et disoyent qu'elle devait » aller de ce monde-cy en l'aultre et que l'ange du ciel avoit » apporté la palme. Et quand je ouys ces parolles, je ne » fus pas joyeulx, mais moult dolent et ay ploré amére» ment. Et pour ce, mes frères, je vous prie que quant » viendrez devant elle, que vous ne plorez point, ne quant » nous irons l'ensepvelir, pour la cause du peuple, *non* » *enim oportet nos flere.*

» Comment les apostres entrèrent en l'hostel de la glo» rieuse Vierge Marie et la saluèrent humblement.

« *Post haec autem ingressi apostoli salutaverunt Ma-* » *riam.* Et après les apostres entrèrent en l'hostel de la » Vierge Marie et humblement la saluèrent ; et la benoiste » Vierge les salua semblablement et rendist grâces à Dieu » de ce qu'ils estoient venus à elle et s'assist au millieu » d'eulx et estoient les lampes allumées. Sainct Pierre dict » aux apostres : Chers frères, veillons tous ensemble. Adonc » la glorieuse Vierge Marie se mist en oroyson et quant » elle eust fini son oroyson elle se mist dessus son lict, et » sainct Jehan et sainct Pierre se mirent aux costés de son » chevet. Tantost qu'ils eurent un peu veillé, ils s'endor» myrent tous, excepté les troys Maries qui veilloient tou» jours. Et Jhesu-Crist vint en grant compaignie d'anges » entre lesquels estoit sainct Michel et quant la Vierge le » veist, elle dict : Benoist soit Jhesu-Crist ; car il ne m'a » pas oubliée. Quant elle eust ce dict, elle rendit l'esperit, » lequel sainct Michel print.

» Comment les apostres trouvèrent la Vierge Marie tres» passée.

» Lors Jhesu-Crist dict à sainct Pierre : *Tu Petre, ac-*
» *cipe corpus*, toy Pierre, prent le corps de Marie et le
» porte ensepvelir. Alors Jhesu-Crist monta là sus au
» royaulme du paradis avec l'âme de sa glorieuse Mère. Et
» tantost après les apostres s'esveillèrent et trouvèrent la
» Vierge Marie trespassée, puis la mirent dans le suaire
» qu'elle avoit donné à sainct Jehan. Et ce faict, S. Pierre
» print la palme et la mist devant et leur dict que nul ne
» plorast et ne fist semblant de riens. Adonc les apostres
» prindrent le corps de la glorieuse Marie et le portèrent
» ensepvelir et sainct Pierre se print à chanter le psalme :
» *In exitu Israël de Ægypto, domûs Jacob de populo*
» *barbaro*..... Quant les apostres portoyent le corps de
» la Vierge Marie ensepvelir, les anges et les archan-
» ges chantoyent par dessus un chant mélodieux telle-
» ment que ceux de Hiérusalem l'ouyrent........... Cepen-
» dant les apostres vindrent mettre le corps de la Vierge
» Marie au monument, puis ils s'asseirent entour. Et tan-
» tost vint Jhesu-Crist à grant compaignie d'anges et dict
» à sainct Michel et à sainct Gabriel qu'ils prinssent le corps
» de sa Mère en chantant.................... Et lors les apos-
» tres retournèrent tout courant au sépulchre de Nostre-
» Dame et regardèrent dedans et n'y trouvèrent riens, et ne
» trouvèrent pas le corps de Marie, car il s'en estoit monté
» au ciel après l'Ascension de Nostre Saulveur et Rédemp-
» teur, Jhesu-Crist. Et le lieu où Nostre-Dame avoit esté
» ensepvelie.... est situé en la vallée de Josaphat qui est
» entre le mont de Sinay et le mont d'Olives. »

Cette légende est prise dans l'ouvrage qui a pour titre *Predicatoriana*, par G. P. Philomneste dont le nom véritable est Peignot, connu par ses recherches curieuses. La légende entière est à la page 319 et suivantes, sous le titre de *la Vie de Nostre-Dame*.

CHAPITRE VI.

Autres sujets relatifs à la mère de Dieu, en dehors de son grand cycle festival.

La tendre dévotion que l'Eglise professe pour Marie a donné lieu à l'établissement de plusieurs fêtes particulières et locales, en l'honneur de cette reine des anges et des saints. L'art chrétien a voulu encore en reproduire l'objet et a dû s'enquérir des origines. Nous devons, à notre tour, renseigner l'art chrétien, puisque c'est là notre but capital. Nous choisissons parmi les fêtes secondaires de Marie celles qui sont les plus universellement célébrées.

La plus importante est celle qui porte le nom de *Notre-Dame-du-Rosaire*. Elle est fixée au premier dimanche du mois d'octobre. La grande victoire remportée par les chrétiens sur les Turcs, au golfe de Lépante, le 7 octobre 1571, engagea le pape S. Pie V à l'instituer. On sait que cette bataille navale fut gagnée par la flotte combinée de ce pape, de Philippe roi d'Espagne, et des Vénitiens et que l'on prit à l'ennemi cent-quatre-vingt vaisseaux. Mais comment représenter sur la toile le sujet de cette festivité? Quel rapport entre ce beau fait d'armes et Notre-Dame-du-Rosaire? Le pape Grégoire XIII ayant jugé qu'on pouvait attribuer ce succès inespéré à l'intercession de la sainte Vierge honorée spécialement, en ce même jour, par les confréries placées sous le vocable du Rosaire de Notre-Dame, adopta pour la commémoration de la victoire ce même jour. Il faut donc remonter encore à l'institution du Rosaire. Or c'est à S. Dominique que l'on attribue l'établissement de cette pieuse pratique. L'artiste figure donc la sainte Vierge tenant dans ses bras l'Enfant-Jésus qui remet à S. Dominique un rosaire. Cette composition est d'une grande simplicité, mais elle exige beaucoup de tact et de sentiment de la part de l'artiste. Ordinairement, vis-à-vis de S. Do-

minique le peintre figure sainte Thérèse qui avait une grande confiance en ce saint, et dont la piété envers la sainte Vierge fut si touchante. Le costume religieux des deux personnages est connu. C'est celui des dominicains et des carmélites. Sainte Thérèse réforma ce dernier ordre. Marie est figurée sur un nuage environné d'anges. A ses pieds se tiennent à genoux les deux saints personnages.

Au seizième jour de juillet est fixée une autre fête secondaire de Marie, elle est connue sous le titre de *Notre-Dame-du-Mont-Carmel*. L'art n'a point ici une allégorie à traiter comme dans le sujet précédent. Ce terme d'allégorie peut bien, sans nul doute s'appliquer à un tableau de Rosaire, car il n'exista jamais d'apparition miraculeuse de la Vierge remettant un rosaire à S. Dominique et à sainte Thérèse. Pour ce qui est de Notre-Dame-du-Mont-Carmel le peintre doit reproduire un fait traditionnel. Ce fait est appuyé sur une autorité que nous sommes dans l'usage de respecter. C'est celle de Benoit XIV. Selon cette tradition combattue, il est vrai, par quelques auteurs dont le nom est suspect aux serviteurs éclairés de la Mère de Dieu, cette sainte Reine du ciel apparut à Simon Stock, général des Carmes, personnage d'une éminente sainteté, mort au commencement du XIIIe siècle. Elle lui remit un scapulaire comme insigne de la protection qu'elle accordait à tout l'Ordre du Carmel. Le scapulaire, dans son étymologie radicale est une sorte d'habillement destiné à protéger les épaules (*scapulas*) des personnes qui portent des fardeaux. Les religieux voués à la culture des champs et à d'autres travaux pénibles s'en revêtaient. Celui dont il s'agit ici n'en est que l'appendice imitatif. Comme objet religieux le scapulaire consiste en deux petits morceaux de drap cousus ensemble et que l'on porte, non sur les épaules, mais sur la poitrine, par le moyen d'un ruban qui passe autour du cou. Entre chacun des deux morceaux de drap appliqués l'un sur l'autre est placée une petite image qui représente la sainte Vierge remettant le scapulaire à un religieux incliné ou à genoux devant elle. Un tableau de Notre-Dame-du-Mont-Carmel doit donc figurer Marie apparaissant dans une nuée

lumineuse et, si l'on veut, escortée d'anges, et donnant au pieux général de l'Ordre des Carmes, le scapulaire. A l'époque de la vision miraculeuse, l'habit des Carmes consistait en une ample robe blanche, dont la partie inférieure était bariolée de plusieurs bandes. Plus tard, cet habit fut modifié, car la robe devint d'une couleur noir-brun. Le manteau resta blanc. Le peintre peut donc se sauvegarder de l'anachronisme dans lequel on tombe trop fréquemment. Nous n'avons point à entrer ici dans d'autres détails relatifs à la fête elle-même. On n'ignore pas que la confrérie ou dévotion du scapulaire est très-répandue et qu'un sujet de ce genre convenablement traité par la peinture, la gravure ou la lithographie exciterait beaucoup de sympathie.

Notre-Dame-des-Neiges ne saurait être le sujet positif d'un tableau. La vision qu'eurent les deux époux romains pour recevoir l'avis d'une église à édifier en l'honneur de la sainte Vierge n'est point susceptible d'une traduction graphique. Il serait plus aisé, ce nous semble, de représenter ces deux personnages se rendant avec le pape Libère sur le lieu qui, le 5 août, devait être couvert de neige et de les figurer dans un état d'admiration, à la vue du prodige qui avait été simultanément révélé aux époux et au pontife. Les fresques de sainte Marie-Majeure autrement dite Notre-Dame-des-Neiges, à Rome, représentent les phases diverses de cette fondation. Ceci donc se restreint aux proportions d'un sujet local.

Il faut en dire autant de Notre-Dame-de-Lorette. Une tradition aussi vénérable que célèbre nous apprend que la maison de la sainte Vierge, cette même habitation dans laquelle Jésus fut élevé à Nazareth, et qui s'était conservée intacte pendant plusieurs siècles, fut portée par les anges sur la petite montagne de Tersatto, en Dalmatie, en l'an 1291. Trois ans et sept mois après, les anges transportèrent cette maison dans une forêt de la Marche d'Ancône, au territoire de Recanati. Les voleurs qui désolaient le pays empêchèrent les pèlerins de se rendre en ce lieu pour honorer le précieux monument. Alors les anges transférèrent la *Santa Casa* à quelque distance de cet endroit, dans une

terre qui appartenait à deux frères. Ceux-ci s'étant disputé le monument, les anges, pour la quatrième fois, portèrent la maison sainte, un peu plus loin, dans le domaine d'une pieuse dame nommée *Loreta*. La *Santa Casa* paraît définitivement fixée dans ce lieu privilégié, et c'est là que se rendent, de toutes les parties du monde, d'innombrables pèlerins. Cette dernière translation est l'objet d'une solennité locale fixée au 10 décembre. C'est la translation elle-même par le ministère des anges qui peut devenir l'objet d'un tableau. Mais pour la traiter avec exactitude il faut connaître le monument. Celui-ci n'est point une maison proprement dite, mais une simple chambre longue intérieurement de trente-deux pieds, large de treize, haute de dix-sept. Ce monument est enchassé dans quatre murailles qui le préservent de tout contact. Puis encore ces murs formant un édifice massif sont, à leur tour, enfermés dans une magnifique église où sont prodigués tous les trésors de l'architecture, de la sculpture, de la peinture. Les marbres les plus riches, les pierreries, l'or, l'argent y abondent. La *Santa Casa*, comme on voit, est par elle-même d'une extrême simplicité. Elle est couverte d'un toit plat, selon les usages d'Orient. Avec ces indications, l'artiste peut retracer, d'une manière convenable, ce sujet, au lieu de s'égarer dans des conceptions fantastiques. Il ne peut s'agir de transformer la *Santa Casa* en un petit palais flanqué de tourelles et orné comme un édifice européen. Il suffit de lire l'Evangile pour se convaincre que la maison de Marie et de Joseph, à Nazareth, ne fut qu'un bâtiment pauvre et simple.

Nous croyons devoir nous borner à ces quatre fêtes secondaires de Marie que l'art chrétien peut aborder.

CHAPITRE VII.

Notions historiques et critiques sur diverses images de la sainte Vierge.

L'imagination féconde des artistes leur a suggéré des représentations de la Vierge qui sont connues sous différents noms. Nous avons la Vierge *à la chaise*, la Vierge *à la grappe* etc. Ces dénominations proviennent de quelques accessoires caractéristiques. Il est surtout un de ces sujets qui mérite une explication précise, parce qu'on a débité, à cet égard, bien des puérilités. C'est la Vierge *au poisson* par Raphaël. Un ange conduit à Marie un jeune homme qui tient un poisson à la main. Mme de Genlis ne pouvant deviner l'énigme a dit, en parlant de ce tableau que l'on admire au palais de l'Escurial en Espagne, que c'est une composition *extravagante*. Nous croyons que ce n'est pas le célèbre artiste qui a extravagué. On pourrait voir tout simplement dans ce jeune homme au poisson le peintre lui-même s'y figurant en Tobie présenté à la Vierge et à l'enfant Jésus par l'ange Raphaël. Il suffit de connaître le trait biblique du jeune Tobie conduit par cet ange qui lui ordonna d'appliquer le fiel de ce poisson sur les yeux de son père aveugle, le vieux Tobie, afin de le guérir de sa cécité. Cette pensée qu'a pu avoir l'illustre peintre n'est nullement extravagante. On croit toutefois, avec plus de probabilité, que le jeune homme au poisson n'est autre chose qu'une savante allusion à l'enfant Jésus porté sur les bras de Marie. Le poisson, en ce cas, est un hiéroglyphe signifiant : *Jésus-Christ Fils de Dieu*, *Sauveur*. Ceci mérite une explication, en faveur des personnes qui ne sont pas familiarisées avec la langue grecque. Dans cette langue un poisson se dit ΙΧΘΥΣ. Chacune de ces lettres est l'initiale des mots grecs, que nous écrivons pour cause, en caractères latins, *Iesous Christos Theou Uios Soter;* en latin, *Jesus Christus Dei filius Salvator;* et en français Jésus-Christ Fils de Dieu

Sauveur, comme il a été déjà dit. Cette manière d'expliquer la présence d'un poisson dans ce magnifique tableau est-elle conforme à la pensée du grand peintre d'Urbin? C'est un problème à jamais insoluble. Il est du moins certain que si telle a été l'intention de Raphaël Sanzio ce n'est pas à lui qu'il faut faire honneur de cet ingénieux symbolisme. Dans les premiers siècles de l'Eglise et dans des temps postérieurs, avant Raphaël, le Fils de Dieu était assez souvent symbolisé sous la forme d'un poisson, à cause de la coïncidence du terme grec avec les qualités de Jésus. Il nous semble que le poisson peint ou sculpté sur plusieurs sépultures des catacombes n'est autre chose que cet emblême sacré, et non point, comme on l'a dit, une indication de la profession de pêcheur. Au reste, dans ce tableau S. Jérome est figuré en cardinal, ce qui justifierait assez l'épithète qu'emploie Mme de Genlis. Pourtant elle y voit, dans le jeune homme, le fils de Tobie, et ajoutons, pour être juste, que dans un livre plus récent, cette dame y a reconnu notre emblême favori.

Un de nos peintres distingués a produit, il y a peu d'années, un tableau qui vient grossir le catalogue de ces productions caractérisées par un trait saillant. M. Ingres a peint la sainte Vierge debout, les mains jointes, dans une attitude de respectueuse méditation, devant la Sainte-Eucharistie. Une hostie consacrée s'élève sur un calice que porte un petit autel. On a admiré avec raison, la délicieuse figure de Marie, en présence de son divin Fils caché sous ces voiles mystiques. Le nom qui convient à cette composition d'une rare suavité est celui de *Vierge à l'hostie*. L'autocrate de la Russie a ravi à notre France catholique cette belle toile qui n'y a pas été suffisamment appréciée, selon notre opinion.

L'idée de M. Ingres doit certainement obtenir la préférence sur celle du célèbre Barocci dont l'œuvre porte le nom de la *Vierge au chat*. Ici saint Jean-Baptiste, tenu simultanément avec Jésus dans les bras de Marie, soustrait, en l'élevant, à la convoitise d'un chat qui est à ses pieds un oiseau. Ce serait donc aussi bien une Vierge *à l'oiseau*.

16

L'artiste a-t-il eu une pensée mystique? c'est ce qu'on ignore.

Il serait impossible de passer en revue tous les tableaux de mérite qui portent des noms analogues et que l'on connaît sous la dénomination générique de tableaux de *Sainte-Famille*. Les erreurs historiques sont ici à peu près impossibles, quoiqu'on ait reproché à d'illustres maîtres d'avoir fait figurer dans ces compositions divers saints qui vécurent longtemps après le premier siècle de l'ère chrétienne. Ces tableaux furent presque toujours commandés par des confréries qui voulaient y retrouver les patrons sous lesquels elles étaient placées.

L'auteur d'un livre sur le culte de la sainte Vierge et des saints, Jean de Neercassel, évêque de Castorie, vicaire apostolique en Hollande, raconte un fait curieux touchant Gilbert Masius, évêque de Bois-le-Duc. Ce prélat voulut être peint entre le Sauveur crucifié et Marie allaitant son divin fils. Au bas du tableau se lisaient les vers suivants :

Hinc lactor ab ubere
Hinc pascor à vulnere
Positus in medio
Quò me vertam, nescio.
In hoc dulci dubio
Dulcis est collatio.

« D'un côté je suce le lait, de l'autre je suis nourri par » le sang d'une blessure. Placé au milieu, je ne sais de » quel côté me tourner. Dans cette douce perplexité, je sa- » voure une suave réfection. »

Les hérétiques ont grandement blâmé cette composition. Selon eux, le doute de l'évêque est superstitieux et même impie. On ne peut, disent-ils, balancer un instant entre le sang qui a racheté le monde et le lait qui alimentait l'humanité du Fils de Dieu. L'évêque de Castorie rapporte exclusivement au Sauveur considéré sous l'aspect du Verbe naissant et mourant, le doute de l'évêque Masius. Ce n'est point ici le cas d'entamer une discussion théologique sur ce point. On est pourtant forcé de convenir qu'un tableau de ce genre ne saurait être à l'abri de la critique, quoique d'ailleurs l'intention de l'évêque Masius ait été dogmatique.

ment irrépréhensible. Disons nettement que c'est une idée excentrique.

Le même auteur nous fournit quelques réflexions qui ne paraîtront point peut-être ici déplacées. Il regarde comme indignes de la Maison de Dieu certaines images qui loin d'édifier les fidèles sont au contraire capables de leur inspirer de coupables émotions. Il considère comme y étant déplacées ces peintures ou représentations de tout autre genre où l'on voit Marie, dans la crèche de Bethléem, vêtue avec une élégance toute mondaine, parée de robes d'or, ayant les cheveux artistement frisés et surtout la gorge découverte. Ces peintures loin de porter à des affections d'humilité et de modestie sont très-propres à altérer le respect dû à cette auguste Mère de Dieu et offensent son honneur. Jean de Neercassel cite un mot de Platon qui est rempli d'un grand sens, en parlant des peintres. C'est qu'ils ont habillé les dieux en hommes au lieu d'élever l'humanité jusqu'aux dieux. Ce mot résume tout l'esprit de l'école naturaliste qui a envahi le domaine de l'art chrétien.

Une singularité relative à certaines images de la sainte Vierge est digne de fixer notre attention. Nous voulons parler des vierges noires que l'on vénère dans certains pélerinages célèbres. Ainsi à Lorette, au Puy en Velay et ailleurs la statue de Marie est noire. N'aurait-on pas voulu ainsi traduire les paroles du cantique des cantiques : *Nigra sum sed formosa.* « Je suis noire, mais je suis » belle. » Il est vrai qu'il faudrait auparavant rechercher si ces paroles doivent s'appliquer à Marie. Cela n'est pas prouvé... Certains archéologues ont cru que ces figures noires de la Vierge pourraient bien n'être qu'un souvenir de la déesse Diane adorée à Ephèse. Il nous semble qu'on a été se perdre dans des conjectures très-peu rationnelles, quoiqu'elles soient revêtues d'un vernis d'érudition mythologique. Pourquoi ne pas voir très-simplement dans ce fait ce qui nous y semble dominer? En un mot, pourquoi ne pas attribuer cette noirceur à la nature du bois lui-même ou a sa vétusté? Ne voit-on pas journellement des plastiques de toute couleur employés pour figurer le Sauveur

crucifié? N'a-t-on jamais mis l'ébène en œuvre, pour sculpter le Christ? Quelle réminiscence sera-t-il ici possible d'invoquer? On en fait autant pour les saints. Au moyen-âge et dans des temps plus reculés, on en fit de même. Il n'existe point de prescription qui s'oppose à la confection d'une statue de la Vierge, en marbre noir, en jayet, en ébène et autres matières de couleur noire. Il nous paraît probable que ces figures noires des divers sanctuaires consacrés à Marie n'ont d'autre étrangeté radicale que les causes précitées. On serait fondé à croire aussi, et ceci est démontré pour quelques-unes de ces images, qu'elles ont été apportées de l'Orient, à l'époque des croisades. Or, il n'est pas rare, dans ces contrées, de voir des images noires de la Mère de Dieu. Certainement en Ethiopie, en Abyssinie et quelques contrées des Indes très-anciennement évangélisées, on est dans l'usage de donner à Marie ce qu'on pourrait appeler la couleur locale, s'il était permis d'appliquer à un sujet aussi vénérable une expression de ce genre. Qui ne sait que parmi ces peuples noirs, on donne à la représentation du démon la couleur blanche, puisque pour eux le noir est la couleur la plus noble? Ils doivent conséquemment donner la préférence à cette dernière pour figurer Marie.

CHAPITRE VIII.

Description de plusieurs Madones de la ville de Rome.

Il existe un ouvrage fort curieux qui a été imprimé à Rome, en 1792. Il a pour titre : *Raccolta delle immagini della B. Vergine ornate della corona d'Oro dal Reverendissimo Capitolo di S. Pietro, con una brev'ed esatta notizia di ciascuna immagine, data in luce da Pietro Bombelli incisore.* « Recueil des images de la sainte Vierge » ornées de la couronne d'Or par le Révérend Chapitre de » S. Pierre avec une notice exacte sur chacune de ces ima- » ges, publié par Pierre Bombelli graveur. » Cet ouvrage en 4 volumes in-12 est une source abondante d'inspirations pour les artistes. Cent-vingt figures bien gravées nous y montrent la Vierge sous les aspects les plus variés. Chacune de ces images, qui sont placées dans diverses églises de la ville de Rome est accompagnée de la légende qui lui est propre et qui fait connaître son origine. On comprend qu'il ne peut y avoir lieu, pour nous, de traduire ni même d'analyser cette importante collection. Nous citerons seulement les plus remarquables de ces madones, en notant ce qui peut offrir le plus d'intérêt pour l'art chrétien.

La Madone de l'Eglise souterraine des SS. Sylvestre et Martin dite *a monti*. Son existence remonte au règne de Constantin-le-Grand. La Vierge, dont la tête est couverte d'un voile, bénit à la manière papale, c'est-à-dire avec le pouce, l'index et le medium. C'est S. Sylvestre I[er] qui est à genoux et les mains jointes. Ce pontife est coiffé d'une tiare à une seule couronne. (Au chapitre IX de la première partie, nous entrons dans des détails sur la tiare). Cette Madone ne tient point d'enfant dans ses bras.

La Madone des Grâces, auprès de l'hôpital dit *Consolazione*. On l'attribue à S. Luc. On croit que cette image peinte sur bois de cyprès fut donnée à l'impératrice Hélène par le patriarche de Constantinople et que cette pieuse princesse la

plaça dans l'église érigée à Jérusalem, en l'honneur de la sainte croix. De là elle aurait été transportée à Constantinople d'où l'empereur Constantin III, venu à Rome en 658, l'aurait tirée pour en faire présent au pape S. Vitalien. Cette Madone revêtue d'un riche manteau pose la main droite sur la poitrine. La main gauche est au-dessous. Sur sa poitrine est une croix grecque qui se reproduit sur chaque épaule. La physionomie est d'une admirable placidité.

La Madone de l'église de S. Augustin remonte à une très-haute antiquité. Elle tient sur le bras gauche l'Enfant-Jésus qui bénit, à la manière papale. Elle porte un livre dans l'autre main. La tête de l'Enfant est ceinte d'un nimbe crucifère.

La Madone dite *della Strada* dans l'église de Gèsù est d'origine grecque. Son attitude est à peu près celle de la précédente. La tête de Marie porte une riche couronne ducale. Celle de l'Enfant a un nimbe rayonnant, sans croix. On estime que cette image remonte au Ve siècle.

La Madone de sainte Marie *in via lata* est attribuée à S. Luc. On croit qu'elle fut peinte dans une maison habitée par S. Paul qui y était gardé par un soldat conjointement avec S. Luc. La Vierge est couverte d'uu riche manteau orné de perles. Sur sa poitrine est un médaillon. Elle élève le bras droit à la hauteur de la figure, l'autre est posé sur la poitrine, au-dessous du médaillon. Son manteau est parsemé de croix.

La Madone dite du *Portique*, à S. Apollinaire. Il serait trop long de rapporter la découverte miraculeuse de cette image peinte à fresque. On croit qu'elle est d'une grande antiquité. Marie assise sur un trône tient l'Enfant-Jésus debout sur son genou droit. Un nimbe crucifère orne la tête du Sauveur. A droite est l'apôtre S. Paul debout, à gauche est S. Pierre. Les apôtres se distinguent, le premier par son épée, le second par les clefs. Chacun d'eux porte un livre.

La Madone de sainte Marie *in Cosmedin*, autrement dite *la Bouche de la Vérité*. C'est un ouvrage grec. La Vierge

couverte d'un voile qui, du côté gauche, est orné d'une étoile tient l'Enfant-Jésus couronné d'un nimbe crucifère. Au bas sont écrits les mots grecs qui la qualifient de Mère de Dieu, *Theotocos*. Elle fut placée dans l'église qui appartient au séminaire grec, par le pape S. Denys, originaire de cette nation.

La Madone de Sainte-Marie-la-Neuve, *in Campo Vaccino*. C'est encore une peinture attribuée à S. Luc. Marie couverte d'un voile tient de la main droite l'Enfant-Jésus ceint d'un nimbe crucifère. Il bénit, à la manière papale, et de la main gauche il tient un volume ou rouleau.

La Madone de l'église des SS. Dominique et Sixte attribuée, comme la précédente, à S. Luc. Elle ne porte pas l'Enfant-Jésus, mais sa main droite est levée à la hauteur de la figure, tandis que la gauche repose sur la poitrine. L'épaule gauche est ornée d'une étoile et la frange de son manteau, du même côté, porte une croix grecque. On la croit venue de Jérusalem.

La Madone dite des *Grottes*, dans la même église est une fresque très-remarquable de Philippe Vauni de Sienne, peinte en 1358. Marie tient l'Enfant-Jésus couché sur ses deux bras, couronné d'un nimbe crucifère. La robe du Sauveur est parsemée d'étoiles et le côté gauche du voile de Marie porte une étoile plus grande. Cette image est pleine de dignité.

La Madone dite de *Constantinople* dans l'église de la nation sicilienne. Marie couverte d'un large manteau a les bras ouverts et étendus. Devant elle est l'Enfant-Jésus se tenant debout. Il porte un globe de la main gauche et bénit de la droite, avec trois doigts. Le Sauveur a la tête couronnée d'un nimbe crucifère. Cette image est d'une remarquable noblesse. On la fait remonter au Ve siècle.

La Madone *della Annunziata*. C'est, comme on voit, une Annonciation. Marie est assise, ayant à ses côtés, un livre. L'archange Gabriel rayonnant d'éclat lui apparaît. Entre les deux figures on voit le Saint-Esprit qui inonde Marie de l'infusion de ses grâces. Cette image qui est du XVe siècle orne l'église des religieuses Oblates.

La Madone *di Carmine*, dans l'église de S. Chrysogone est une très-ancienne mosaïque. La Vierge est assise dans une sorte de niche, en forme de trône et tient l'Enfant-Jésus de la main gauche. Dans la conque de la niche sont en abrégé les mots qui signifient : Mère de Dieu. A droite est S. Paul, à gauche S. Pierre. Ils sont debout, en dehors du trône, à la hauteur de la ceinture de Marie. L'Enfant-Jésus a un nimbe crucifère.

La Madone dite du Sauveur *alle Capelle*. Celle-ci est une fresque dont la composition est peu ordinaire. S. Joachim tient dans ses bras sa fille Marie qui a les mains jointes sur la poitrine. La jeune Vierge paraît âgée de trois ou quatre ans.

La Madone dite des Catacombes, petite fresque transportée à l'église du Collége romain. La Vierge couverte d'un grand voile ne laisse apparaître que le buste. Elle a une physionomie très-grave et profondément recueillie. Une inscription avertit que cette image provient des Catacombes ou cimetière de S. Hermès. Elle resta, durant de longues années, dans le museum de Kirker et fut exposée à la vénération publique, en 1761.

La Madone de Sainte-Marie-Majeure est réputée un ouvrage très-authentique de S. Luc. Marie debout tient, de ses deux bras croisés, l'Enfant-Jésus qui paraît âgé de quatre ans et qui bénit de la main droite. Il tient de la gauche un livre. La tête a un nimbe uni. La Vierge est couverte d'un long voile sur le haut duquel est une croix grecque qui brille sur son front.

La Madone *del Transito e del Riposo* à S. Jean-de-Latran est une fresque qui représente Marie mise au tombeau par les apôtres. La Vierge est vêtue, comme on la peint ordinairement. Parmi les apôtres, les uns sont simples spectateurs, les autres tiennent le suaire dans lequel ils vont l'envelopper et la placent dans la bière. On assigne à cette peinture une haute antiquité.

La Madone *della Clemenza*, dans la basilique de sainte Marie *in Trastevere*. Marie assise sur un siége élevé tient le divin Enfant entre ses genoux. Elle a une couronne sur la tête

et porte de la main droite une haute croix à deux traverses. Un ange est de chaque côté de la Vierge, aux pieds de laquelle est prosterné le pape S. Calixte avec une tiare sans couronne. On ne connaît pas exactement l'origine de cette image qui est très-ancienne et fut placée dans la première église qui ait été bâtie, à Rome, en l'honneur de la sainte Vierge. Cette église passe, en même temps, pour avoir été la première paroisse établie à Rome.

La Madone *del Popolo* est considérée comme provenant de l'impératrice sainte Pulchérie qui l'ayant reçue de Jérusalem la plaça dans la fameuse église bâtie à Constantinople, après le Concile d'Ephèse où le titre de Mère de Dieu, *Theotocos*, fut confirmé à Marie, contre l'hérésie de Nestorius. La Vierge tient de la main gauche l'Enfant-Jésus couronné d'un nimbe crucifère et bénissant, à la manière papale. Elle a la main droite posée sur la poitrine.

La Madone d'*Araceli* bénit de la main droite tandis que la gauche repose sur la ceinture. Sa poitrine est ornée d'une croix. C'est la fameuse image qui fut portée en procession, sous le pape S. Grégoire-le-Grand, pour demander à Dieu la cessation d'une peste.

La Madone *delle Grazie* ou des Grâces est d'origine grecque. La Vierge présente le sein gauche à son fils qui le soutient de la main. Au-dessus de la Vierge est une inscription en caractères grecs qui, par abréviation, signifient *Mère de Dieu*. Sur la tête de Jésus est une autre inscription qui signifie, Christ vainqueur.

La Madone dite *in portico di Campitelli* est gravée sur une pierre fine de couleur d'azur. L'image est en or et représente Marie tenant dans ses bras son divin Fils. Du cou de l'Enfant-Jésus pend une petite croix d'améthiste. Ainsi que dans les précédentes images Jésus lève la main pour bénir et tient de la gauche un livre. Enfin le pourtour est orné de deux rameaux qui entourent cette précieuse image. De chaque côté de la partie supérieure de l'encadrement est une tête. Ce sont les effigies de S. Pierre et de S. Paul. L'encadrement lui-même est formé de diverses roses. Cette pierre a une palme de hauteur sur une largeur moins grande,

soit huit pouces et quelques lignes de notre ancien système métrique. L'harmonie des couleurs qui résulte des diverses pierres incrustées dans celle du fond est si belle qu'on a cru cet ouvrage sorti de la main des anges. Du moins sa très-haute antiquité ne saurait être douteuse.

La Madone de S. Alexis, au Mont-Aventin, remonte au Ve siècle. Marie couverte d'un riche manteau bénit de la main totalement ouverte, tandis que la gauche repose au-dessous de sa poitrine. On croit que cette image a été vénérée à Edesse, et qu'elle fut portée à Rome par Sergius, évêque de Damas, que les Sarrasins avaient expulsé de son siége.

Nous avons fait choix de ces vingt-trois Madones, sur les cent-vingt de l'ouvrage précité, parce qu'elles expriment à peu près tous les systèmes graphiques de la Mère de Dieu. En général, ces images ont un caractère de piété qui se rencontre fort rarement en France. Ne sommes-nous pas forcés de convenir que l'esprit chrétien est trop ordinairement absent de cette image qui devrait en être si parfaitement empreinte? Ces Vierges que l'on produit par milliers sont de jeunes filles plus ou moins candides que l'on pare de tous les charmes physiques, que l'on coiffe de cheveux bien artistement tressés, que l'on revêt de robes de bal et à qui il manque très-habituellement ce que l'on se plairait à trouver dans le type de la plus parfaite des créatures.

Ce que nous disons s'applique sans doute aux images peintes, gravées, lithographiées de l'auguste Mère de Dieu. Mais ne serons-nous pas obligés d'en faire l'application aux innombrables statues de toute dimension qui en France, ont sous le nom de Vierges, la prétention de reproduire ce type ineffable de la sainteté, de la pureté! Vit-on s'étaler avec plus d'effronterie un dévergondage que l'art véritablement chrétien ne saurait trop énergiquement stigmatiser? Serait-ce exagérer que de voir en cela une indigne profanation? L'industrie matérielle, celle qui, avant tout, envisage l'écoulement et le profit n'a point, il est vrai, à se préoccuper de l'objet en lui-même, mais bien de ses résultats palpables!.. C'est là toute l'excuse qui peut justifier ces détestables pas-

tiches, en tout genre, qui nous inondent, en ce moment!... A aucune époque, disons-le bien haut, l'art chrétien n'eut à subir une phase aussi déplorable. Il en naît pourtant quelque bien. C'est que ses ombres, s'il est permis de parler ainsi, font ressortir d'autant mieux le mérite réel des œuvres écloses sous le souffle de la foi, et que la vérité, comme l'a dit l'Esprit-Saint, est destinée à survivre seule et à traverser intacte, pareille à l'arche de Noë, ce cataclysme d'impuretés. On a vu, pour nous borner à un exemple, dans l'église de S. Etienne de Caen, un tableau où les figures de la sainte Vierge, de l'Enfant-Jésus et de S. Joseph étaient les portraits de Gabrielle d'Estrées, du duc de Vendôme, son bâtard, et de Henri IV. Une scène de scandaleux adultère était ainsi destinée à retracer ce qu'il y a eu jamais de plus pur sur la terre! Car les vertus politiques et la popularité du Béarnais ne suffiront pas pour l'absoudre devant Dieu et devant les hommes. Mme de Genlis qui nous a fourni ce document, nous apprend que ce tableau n'existe plus. L'art chrétien n'a point à déplorer cette perte, il doit même s'en applaudir.

CHAPITRE IX.

Nouvelles annotations sur les images de Marie.

Bernardin Bustius sur la figure de Marie au côté gauche de la croix. — Réfutation par S. Thomas. — Méprises sur des figures de femmes dans certains tableaux. — Citations de plusieurs passages du livre de M. Montalembert : *Du Vendalisme et du Catholicisme dans l'art.*

Nous puisons d'abord dans Molanus (Lib. IV. Cap. VIII) ce qu'on va lire et que nous traduisons fidèlement : « La » remarque consignée par Bernardin Bustius dans son livre » sur la sainte Vierge, au sujet de la posture où elle était » au pied de la croix, doit être réléguée parmi les opinions, » bien mieux que sur une histoire authentique. Il rapporte » dans la troisième partie de son livre que le peintre doit » représenter Marie au côté gauche de la croix, car, selon » lui, la Vierge était tournée vers le Septentrion, priant » pour les pécheurs. Il cite à l''appui Alexandre de Halès » qui écrivant sur les psaumes et expliquant en particulier » ces paroles : *Considerabam ad dexteram et videbam, et* » *non erat qui cognosceret me;* c'est-à-dire, *je regardais* » *à droite et je n'y voyais personne qui me connût,* y » trouve la preuve que Marie ne se tenait pas de ce côté. » Il y a contre ce sentiment une remarque de S. Thomas-» d'Aquin laquelle n'a pas été suffisamment aperçue, car » ce saint docteur a écrit en certains endroits, que l'on » peint à droite de Notre-Seigneur attaché sur la croix une » fille *(puellam)* dont le visage est joyeux, la physionomie » très-belle et la tête ceinte d'une couronne, laquelle fille » représente l'Eglise qui reçoit dans un calice le sang de » Jésus-Christ, avec beaucoup de respect. Cela est ainsi, » parce que l'âme fidèle, appliquant son cœur pur aux » plaies du Sauveur, reçoit avec une profonde piété, ce » sang de l'Homme-Dieu d'une manière spirituelle. C'est » par ce moyen que l'âme acquiert la lumière, la joie du

» cœur et la couronne du salut éternel. A gauche, on peint » la synagogue ayant les yeux bandés, le visage triste, la » tête baissée d'où tombe une couronne.... Par cette peinture on veut faire entendre que la synagogue, ainsi que » toute âme qui pêche, subit la perte de trois biens qui sont » la lumière de la grâce, la joie de la conscience et la couronne de la gloire. C'est à cause de cela qu'on lit dans » la cinquième lamentation du prophète Jérémie : Malheur » à nous qui avons péché, et c'est pourquoi nos yeux se sont » obscurcis, notre cœur a été plongé dans la tristesse, la » couronne est tombée de nos fronts. »

On ne doit pas, d'après ce que vient de nous dire Molanus, attacher un grand prix à la raison que donne Bustius pour engager les artistes à peindre Marie au côté gauche de la croix, préférablement au côté droit. Il cite un auteur allemand qui a vu dans la ville de Worms, sur les portes extérieures de la principale église, un type d'une rare antiquité. C'est une figure de reine triomphante, assise sur un cheval à quatre têtes, le visage animé de joie et vivement dessinée pour imprimer la terreur à ses ennemis. « On ne » peut s'empêcher de croire, dit-il, que c'est l'Eglise catholique triomphante, car ces quatre têtes et ces quatre » pieds correspondants expriment les quatre évangélistes, » selon un type connu dans tout le monde et autrefois tracé » par le prophète Ezéchiel. » Encore une fois, cette figure n'est pas celle de Marie, mais bien celle de l'Eglise. Le même Molanus en cite plusieurs autres exemples, notamment à Fulde où l'on voyait sur une antique tapisserie l'Eglise assise parmi les prophètes et les apôtres, sous la forme d'une reine vêtue de brocard d'or, portant sur la poitrine un riche diamant. Au bas de cette figure on lisait : *Ego dilecto meo, et dilectus meus mihi.* C'est-à-dire, j'appartiens à mon bien-aimé, et mon bien-aimé est à moi.

Assurément, de prime-abord, on pourrait prendre cette figure pour celle de Marie à laquelle on applique les paroles précitées, et pourtant c'est la personnification de l'Eglise.

Quant à ce qui regarde le sentiment chrétien qui doit guider le pinceau ou le ciseau de l'artiste, lorsqu'il s'agit de représenter la sainte Mère de Dieu, nous sommes heureux de faire des emprunts à un noble écrivain de nos jours, digne et éloquent défenseur des bonnes traditions et du vrai goût dans les arts. Nous les puisons dans le livre qui a pour titre : *Du Vendalisme et du Catholicisme dans l'art*, par M. le comte de Montalembert dont le nom a été déja cité par nous avec éloge. C'est avec une juste indignation que cet écrivain distingué stigmatise les abus de tout genre qui affligent tout cœur véritablement chrétien, à la vue de certaines images peintes, sculptées ou gravées.

« Citons un exemple borné, mais significatif, de cette » déplorable absence du sentiment de l'art chrétien. On a » moulé depuis plusieurs années quelques-unes des plus » belles Madones de nos belles églises gothiques, entre au- » tres celle de Saint-Denis, qui a été transportée à Saint- » Germain-des-Prés (1). Ces modèles exquis de la beauté » chrétienne se trouvent chez la plupart des marchands où » le clergé et la plupart des maisons religieuses, les frères » des écoles chrétiennes, etc., se fournissent des images » qui leur sont nécessaires. Il semble que leur choix pour- » rait se fixer sur ces monuments de l'antique foi, que le » zèle de quelques jeunes artistes a mis à leur portée. Eh » bien! il n'en est rien : Ils sont unanimes pour préférer » cette horrible Vierge du dernier siècle, de Bouchardon, » que l'on retrouve dans toutes les écoles, dans tous les » couvents, dans tous les presbytères, cette Vierge au front

(1) « Puisque nous nommons cette statue célèbre, il nous est impossible » de ne pas signaler le vandalisme qui a fait reléguer dans une obscure sa- » cristie ce chef-d'œuvre de la sculpture chrétienne, tandis que dans la même » église, à la chapelle de la sainte Vierge, l'on a intrônisé un pitoyable » marbre moderne que l'on doit au ciseau de feu Dupaty, de l'Académie » des Beaux-Arts, digne au reste du fronton classique qui l'encadre en » contradiction avec tout le reste de l'église, digne encore des affreuses » fresques en grisaille qui la flanquent des deux côtés. »

Depuis longtemps cette statue est placée convenablement au fond du collatéral droit, à côté de la porte principale et elle y est l'objet de la pieuse vénération des fidèles. (J. B. E. P.)

» étroit, à l'air insignifiant et commun, aux mains niaisement étendues, figure sans grâce et sans dignité, qu'on dirait inventée à dessein pour discréditer le plus admirable sujet que la religion offre à l'art. »

Dans un autre endroit, le même écrivain s'exprime ainsi qu'il suit sur le même sujet : « Quoi! enfin, cette matrone » payenne, cette Junon ressuscitée, cette Vénus habillée, » cette image trop fidèle d'un impur modèle, ce serait là, » pour comble de profanation, la très-sainte Vierge, la » Mère du divin amour et de la céleste pureté, l'emblême » adorable qui suffit à lui seul pour creuser un abîme in» frachissable entre le Christianisme et toutes les religions » du monde, l'idéal qui évoque sans cesse l'artiste vraiment » chrétien à une hauteur à laquelle nul autre ne saurait » le suivre? Quoi, vraiment, c'est là Marie! Mais, dites» moi, je vous en supplie, quels sont donc les profanes » qui ont envahi tous nos sanctuaires, et qui, consommant » le sacrilége sous la forme de la dérision et du ridicule, » pour mieux flétrir la vieille religion de la France, ont » intronisé le matériel, le grotesque et l'impur, sur les » autels de l'Esprit-Saint, des martyrs et de la sainte » Vierge?

» Et que l'on ne croie pas que ces profanateurs, quels » qu'ils soient, ont borné leurs envahissements aux églises » des grandes villes. Nous l'avons déjà dit, il n'y a point » de paroisse de campagne où ils n'aient pénétré, et où ils » n'aient tout souillé. Il n'est point d'église de village où, » après avoir détruit les saintes images d'autrefois, défoncé » ou bouché les vestiges de l'architecture symbolique, badi» geonné le temple tout entier, ils n'aient exposé aux re» gards de la foule désorientée une masse d'images qui ne » sauraient être qu'un objet de profonde ignorance pour les » simples, de mépris pour les incrédules, de scandale pour » les fidèles instruits. Trop heureuse encore la pauvre pa» roisse, si, dans la ferveur d'un zèle plus funeste mille fois » que celui des iconoclastes, on n'a pas fait disparaître la » vieille madone de bois brun, ou de cire, habillée de ro» bes empesées en mousseline rose ou blanche, avec une

» couronne de fer-blanc sur la tête, mais que le peuple préfère avec raison, parce que malgré la simplicité grossière » de l'image, il n'y a là du moins aucune insulte à la morale et au sentiment chrétien. On sait que dernièrement » (vers 1837) le curé de Notre-Dame-de-Cléry (près d'Orléans), ayant voulu enlever la madone séculaire qui se » vénère à ce lieu de pèlerinage, pour la remplacer par » quelque chose de plus frais, le peuple s'est révolté contre » cette exécution, et il s'en est suivi un procès correctionnel où l'on a vu l'étrange spectacle d'une population qualifiée d'*ignorante et de fanatique*, obligée de défendre les » vieux objets de son amour et de son culte contre le goût » moderne de son pasteur.

» C'est que, dans ce système de profanation méthodique » tout se tient avec une impitoyable logique; le laid a tout » envahi; il a souillé jusqu'aux derniers recoins où pouvait » encore se cacher le symbolisme catholique. Il règne partout en maître, depuis les énormes croûtes qui viennent » chaque année, après l'exposition, déshonorer les murs de » nos églises, masquer et défigurer leurs lignes architecturales (1), jusqu'aux petites images que l'on vend aux prêtres pour en garnir leurs Bréviaires modernisés aussi comme » tout le reste.

» Mais, dit un peu plus bas notre auteur, n'accusons pas » même le clergé en général, si ce n'est du tort d'avoir subi » trop servilement le joug des artistes dégénérés qui ont brisé » le fil de la tradition chrétienne; et pendant longtemps il » n'y en a point eu d'autres. Accusons surtout ces artistes » et leurs successeurs, obligés par état d'étudier les différentes phases de l'art religieux, d'avoir volontairement » répudié la beauté et la pureté des anciens modèles, pour » affubler les sujets chrétiens d'un vêtement emprunté tour

(1) « Qu'on entre pour un instant seulement à Saint-Germain-des-Prés ou » à Saint-Etienne-du-Mont, et l'on verra quel genre de services la peinture » moderne sait rendre à l'architecture chrétienne, et cependant on assure » que le clergé de Saint-Germain-des-Prés est jaloux de ce que son église » n'est pas encore tout-à-fait aussi déguisée par cette mascarade en peinture » que l'est Saint-Etienne-du-Mont. »

» à tour à l'anatomie savante du paganisme, ou à la coquet-
» terie débauchée du temps de Louis XV. Accusons les princes
» et les grands seigneurs des trois derniers siècles, qui n'ont
» eu que trop d'encouragements pour ces sacriléges, et trop
» de galeries pour y déposer leurs produits. Nous n'oublie-
» rons jamais un tableau que nous avons vu à la galerie
» des anciens électeurs de Bavière à Schleissheim, près Mu-
» nich, que nous citerons comme le type de ce que nous
» appelons le genre profanateur; c'est une *Madeleine* peinte
» par je ne sais plus quel peintre français du dix-huitième
» siècle; cette Madeleine est nue et sans autre parure
» que ses cheveux, lesquels sont *poudrés*. Le guide vous
» dit d'un ton sentimental que l'artiste a eu sa femme pour
» modèle. Aujourd'hui on ne met plus de poudre aux Vier-
» ges et aux Madeleines, parce que ce n'est plus la mode;
» mais on leur met des *féronières* et des bandeaux, parce
» que l'on en voit aux femmes du monde; au dessus des-
» quelles la pensée du peintre n'a jamais su s'élever. On ne
» déshabille pas une sainte, parce qu'après tout on veut
» qu'un tableau puisse être acheté par le gouvernement,
» pour telle ou telle église; mais l'accoutrement qu'on lui
» donne, la tenue et le regard qu'on lui prête, ne sont
» guère plus décents ni plus édifiants que la nudité com-
» plète de la Madeleine de Schleissheim.

» L'antiquité payenne, que nous admirons volontiers *chez*
» *elle* et dans certaines limites, mais dont nous repoussons
» avec horreur l'influence sur nos mœurs et notre société
» chrétienne, l'antiquité était au moins conséquente dans
» les symboles qu'elle nous a laissés de ses dieux et de ses
» croyances. Les symboles sont tout-à-fait d'accord avec les
» récits de ses prêtres et de ses poètes. Jamais elle n'a ima-
» giné de faire de son Jupiter une victime, de son Bacchus
» un dieu mélancolique, de sa Vénus une vierge pudique et
» pieuse. Est-ce à dire qu'il était réservé aux chrétiens, aux
» catholiques de trouver le secret de la profanation dans
» l'inconséquence, d'emprunter aux doctrines pulvérisées et
» flétries à jamais par le christianisme les types de leurs
» constructions et de leurs images religieuses, d'édifier l'é-

» glise du Crucifié sur le plan du temple de Thésée ou du
» Panthéon, de métamorphoser Dieu le père en Jupiter, la
» sainte Vierge en Junon ou en Vénus habillée, les martyrs
» en gladiateurs, les saintes en nymphes, et les anges en
» amours!

Voilà une critique aussi vraie qu'éloquente. M. de Montalembert écrivait ces blâmes aussi mérités que vigoureux, il y a maintenant seize ans. Hélas! le mal n'a point encore disparu totalement, mais cependant il s'est manifesté quelque amélioration. On a étudié avec un peu plus de soin les modèles que nous a légués l'art chrétien du moyen-âge, on a même fait disparaître de quelques églises ces malheureuses pastiches que notre auteur frappe d'une sévère réprobation. Faisons des vœux pour que le retour aux saines traditions s'opère dans notre patrie, comme déjà on en voit de nombreux exemples en Allemagne. Les critiques trop bien fondées de notre illustre écrivain ne seront pas tombées sur un terrain pierreux.

CHAPITRE X.

Notice sur le bienheureux frère Angélique de Fiesole.

Enfin nous couronnons tout ce qui a été dit sur la manière et l'esprit, dont on doit suivre les inspirations pour peindre, sculpter ou graver convenablement les mystères de Notre-Seigneur et de la sainte Vierge, par une biographie de l'artiste le plus chrétien que l'Italie ait produit. On y verra que le talent guidé par une sincère et tendre piété peut s'élever au sublime de l'art graphique dans les sujets religieux comme cela s'est vu dans le moine dont M. de Montalembert a retracé l'admirable existence.

Cette notice est empruntée à l'*Histoire de sainte Elisabeth de Hongrie* que M. de Montalembert, alors pair de France, a publié en 1838 et 39. Ce morceau est reproduit à la fin du livre du même auteur qui a pour titre : *Du Vendalisme et du Catholicisme dans l'art*, auquel nous avons déja fait de piquants emprunts.

Nous espérons que l'illustre membre de l'Académie française voudra bien ne pas trouver mauvais que nous reproduisions ici intégralement son œuvre qui ne saurait être trop connue. Nous la transcrivons fidèlement et sans y ajouter la moindre réflexion, ce qui nous dispense d'employer les signes typographiques ordinairement usités pour les citations accidentelles.

Le nom du moine Jean de Fiesole, peintre de l'école catholique de Florence (*Fra Giovanni Angelico da Fiesole*) surnommé l'Angélique, et communément appelé en Italie *il Beato*, ne se trouve presque dans aucun des ouvrages qui ont traité de l'art pendant les trois derniers siècles. On ne saurait ni s'en étonner, ni s'en plaindre. La gloire de

celui qui a atteint l'idéal de l'art chrétien méritait de n'être pas confondue avec celle qu'on a décernée à des artistes comme Jules Romain, le Dominiquin, les Carraches et autres de ce genre : mieux valait pour lui être totalement oublié que d'être placé sur la même ligne qu'eux. Peu de temps après sa mort, le paganisme fit irruption dans toutes les branches de la société chrétienne : en politique, par l'établissement des monarchies absolues; en littérature, par l'étude exclusive des auteurs classiques; dans l'art, par le culte de la mythologie, de la nudité et du naturalisme qui signale l'époque de la renaissance. Devenu rapidement vainqueur et maître, il eut soin de discréditer et les hommes et les choses qui portaient l'empreinte ineffable du génie chrétien : Fra Angelico eut l'honneur d'être confondu dans la proscription qui enveloppa à la foi et les constitutions sociales du moyen-âge, et cette poésie pieuse et chevaleresque dont l'Europe avait été si longtemps charmée, et enfin cet art si glorieusement et si heureusement inspiré par les mystères et les traditions de la foi catholique. Tout cela fut déclaré *barbare*, digne d'oubli et de mépris; et pendant trois siècles on l'a oublié et méprisé, conformément au décret des maîtres. Aujourd'hui que l'esprit humain, arrivé peut-être au terme de ses longs égarements, s'arrête incertain, et semble jeter un regard d'envie et d'admiration vers les âges catholiques, on recommence à étudier l'art qui était la parure de cette époque si complète; et le peintre béatifié a repris peu à peu la place que lui avait assignée le jugement de ses contemporains. Encore étrangement méconnu en Italie, il est admiré avec enthousiasme en Allemagne, et la France, qui possède un de ces chefs-d'œuvre, s'habitue à son tour à le voir compter parmi les grands maîtres. Comme il occupe par sa vie, aussi bien que par ses œuvres, le premier rang entre les peintres vraiment dignes du nom de catholiques, des lecteurs catholiques nous

pardonneront à coup sûr quelques courts détails sur cette vie.

Né en 1387 à Mugello, petit village des environs de Florence, à vingt et un ans il prit à Fiesole l'habit de l'ordre des Frères prêcheurs, fondé par S. Dominique; il porta désormais le nom de l'endroit où il s'était consacré à Dieu. On dit qu'auparavant dans le monde il s'appelait Guido ou Santi Tosini. Il vint peu après à Florence, où il entra au couvent de Saint-Marc, dans cette illustre maison qui devait produire plus tard le grand Savonarole et fra Bartolommeo, mais dont notre bienheureux peintre devait être la première et la plus pure illustration Ce fut là qu'il commença à se livrer à la pratique de la peinture. On ne connaît pas son maître; quel que soit celui dont il a reçu les premières leçons, il faut bien admettre que Dieu seul a pu inspirer un génie comme le sien, et admirer cette vitalité puissante, fruit du silence et de la paix du cloître. La peinture n'a été évidemment pour lui qu'un moyen de réunion avec Dieu; c'était sa manière de gagner le ciel, son humble et fervente offrande à celui qu'il aimait par dessus tout; c'était la forme du culte spécial et intime qu'il rendait à son Rédempteur. Jamais il ne prenait ses pinceaux sans s'être livré à l'oraison, en guise de préparation. Il restait à genoux pendant tout le temps qu'il employait à peindre les figures de Jésus et de Marie; et chaque fois qu'il lui fallait retracer la crucifixion, ses joues étaient baignées de larmes. Son art était si bien à ses yeux une chose sacrée, qu'il en respectait les produits comme les fruits d'une inspiration plus haute que son intention; il ne retouchait ni ne perfectionnait jamais ses travaux, et se bornait au premier jet, croyant, à ce qu'il disait sans détour, que c'était ainsi que Dieu le voulait. Il ne faut rien moins que le témoignage précis de son biographe sur ce fait pour y croire, quand on examine l'incroyable perfec-

tion, le fini, la délicatesse de toutes ses œuvres. Mais on comprend qu'avec ces dispositions son dévouement à l'art ne pouvait nuire en rien à l'exercice de toutes les vertus monastiques. Aussi toute sa vie fut-elle marquée par une fidélité touchante aux trois vœux sacrés qui le liaient à Dieu par la règle du grand S. Dominique. Quant à sa *pureté*, il suffit de contempler au hasard une figure quelconque sortie de son pinceau, et l'on restera convaincu que jamais une pensée indigne de Jésus et de Marie n'a pu s'arrêter dans une âme capable de se reproduire par des reflets semblables. Sa *pauvreté* monastique lui était si chère qu'il refusait toujours de stipuler un prix pour ses œuvres, et distribuait aux malheureux la totalité des sommes qu'elles lui rapportaient; il aimait les pauvres pendant sa vie, dit Vasari « aussi tendrement que son âme peut aimer aujoud'hui » le ciel où il jouit de la gloire des bienheureux. » Enfin l'habitude de l'*obéissance* lui était si naturelle qu'il ne voulait même recevoir de commandes pour son art que par l'intermédiaire de son supérieur spirituel, le prieur de Saint-Marc; et lorsqu'on venait lui demander un travail, il répondait simplement qu'il fallait en convenir avec le père prieur, et qu'il ferait tout ce qui lui serait ordonné. Un jour qu'il était à diner chez le pape Nicolas V, il ne voulut pas manger de la viande, parce que son prieur n'était pas là pour le lui permettre, oubliant, dans sa douce simplicité, qu'il y était convié par le pontife, dont l'autorité était plus que suffisante pour le dispenser. Mais toutes ces choses extérieures lui étaient étrangères et indifférentes; il disait sans cesse; « Celui qui veut peindre a besoin de tranquillité et » de vivre sans pensées; celui qui s'occupe des choses du » Christ doit être toujours avec le Christ. »

C'était là sa théorie de l'art, et Dieu lui permit de la mettre en pratique avec un bonheur et un éclat dignes de ses hautes pensées. Il débuta par des chefs-d'œuvres dès sa

première jeunesse : *ancor giovinetto*, dit Vasari, *benissimo fare sapeva*. Ses premiers travaux furent consacrés à orner de miniatures admirables les livres de chœur de son monastère, en société avec son frère aîné, moine et peintre comme lui. Bientôt il se livra à la peinture sur fresque, dans des proportions considérables, sans renoncer toutefois à ces charmantes miniatures dont les reliquaires donnés par lui à Santa-Maria-Novella peuvent nous donner une idée. Encore aujourd'hui, ce célèbre monastère de Saint-Marc, illustre par tant de titres, offre au voyageur catholique la plus complète collection des œuvres du saint artiste, dans les grandes et sublimes fresques de la salle du Chapitre, le crucifix et les lunettes du cloître, et enfin la série d'histoires de la vie de Marie, qu'il voulut peindre dans la cellule de chacun de ses frères. Mais on n'y retrouve plus sur le grand autel cette Madone, qui, selon Vasari, par son exquise simplicité, excitait à la dévotion tous ceux qui la regardaient. Dans un siècle où les inspirations d'un art encore tout imprégné du christianisme constituaient une partie essentielle de la vie religieuse et publique, un génie comme celui du frère Jean ne pouvait rester longtemps caché dans son cloître. Aussi fut-il recherché avec avidité, et célébré avec enthousiasme ; ses œuvres, en se multipliant, acquirent une immense popularité dans toute l'Italie. Vasari, dont le goût classique et matérialiste ne pouvait certes sympathiser avec celui du mystique de l'école, nous a conservé dans l'article qu'il lui a consacré, l'écho de cette exaltation pieuse et tendre qu'inspiraient les œuvres de notre moine, et que venait ratifier le jugement des plus fins connaisseurs. « Ce tableau, dit-il, en parlant d'une *predella* (1) qui repré-

(1) « On appelle *predella* ou *gradino* le petit cadre longitudinal qui se » trouve au-dessous de la plupart des grands tableaux d'après des anciens » maîtres, et où ils représentaient divers traits de la vie des saints qu'ils » avaient peints en pied dans la partie supérieure du tableau. C'est ainsi

» sentait la légende de S. Côme et S. Damien, est si » parfait, qu'il est impossible de s'imaginer un travail plus » diligent, et des figures plus délicates, mieux entendues » que celles qu'on y voit. Cette *Annunziata*, dit-il encore » à propos d'une Madone recevant le message divin, a un » profil si pieux, si délicat et si parfait, qu'on la dirait » vraiment peinte non par des mains d'homme, mais dans » le paradis. Les saints qu'il a peints ressemblent plus à des » saints que ceux d'un autre peintre. »

Enfin, parlant du magnifique *Couronnement de la Vierge*, que l'on peut voir au Louvre, le biographe ajoute : « On » y voit une quantité de saints et de saintes, si nombreux, » si parfaits, dans des attitudes si variées, et avec des airs » de tête si gracieux, que l'on éprouve une douceur in» croyable à les regarder; on sent que les esprits bienheu» reux, s'ils avaient des corps, ne pourraient être autre» ment dans le ciel qu'il ne les a représentés, ils ne pa» raissent pas seulement vivants, mais la douceur et la » délicatesse de leur expression est telle qu'on les dirait » peints de la main d'un ange et d'un saint, comme ils le » sont en effet, car c'était un ange que ce bon religieux, » et on l'a toujours surnommé frère Jean l'Angélique..... » Pour moi, j'avoue que je ne puis jamais contempler cette » œuvre, sans qu'elle me paraisse nouvelle, et je n'en suis » jamais rassasié quand je m'en sépare. »

Si la vue de ce tableau arrachait au matérialiste Vasari d'aussi précieux aveux, quels transports ne doit-il pas exciter dans une âme prédisposée par l'étude et l'amour de la véritable poésie chrétienne! Nous avons le bonheur de le posséder à Paris, mais c'est encore à Florence, dans les fresques de Saint-Marc, et à l'Académie des Beaux-Arts

» que dans le chef-d'œuvre de Fra Angelico, au Louvre, le *gradino* repré» sente la vie de S. Dominique que l'on voit en pied dans le Couronnement » de Notre-Dame qui fait le sujet du tableau lui-même. »

qu'il faut aller pour apprécier l'étendue et toute la profondeur du génie de ce peintre angélique. Nous avons cherché à décrire ailleurs le tableau que nous regardons comme son chef-d'œuvre, son *Jugement dernier*. Ne pouvant donner une idée, même superficielle, de ses divers travaux, nous citerons l'excellent résumé qu'en a donné l'écrivain qui jusqu'ici a le mieux parlé de la peinture chrétienne. » La componction du cœur, dit M. Rio, ses élans envers » Dieu, le ravissement extatique, l'avant-goût de la béati» tude céleste, tout cet ordre d'émotions profondes et exal» tées que nul artiste ne peut rendre sans les avoir préala» blement éprouvées, furent comme le cycle mystérieux » que le génie du frère Angélique se plaisait à parcourir, » et qu'il recommençait avec le même amour quand il l'a» vait achevé. Dans ce genre, il semble avoir épuisé toutes » les combinaisons et toutes les nuances, au moins rela» tivement à la qualité et à la quantité de l'expression ; et » pour peu qu'on examine de près certains tableaux où » semble régner une fatigante monotonie, on y découvrira » une variété prodigieuse qui embrasse tous les degrés de » poésie que peut exprimer la physionomie humaine. C'est » surtout dans le Couronnement de la Vierge au milieu des » anges et de la hiérarchie céleste, dans la représentation » du Jugement dernier, au moins en ce qui concerne les » élus, et dans celle du Paradis, limite suprême de tous » les arts d'imitation ; c'est dans ces sujets mystiques, si » parfaitement en harmonie avec les pressentiments vagues » mais infaillibles de son âme, qu'il a déployé avec profu» sion les inépuisables richesses de son imagination. On » peut dire de lui, que la peinture n'était autre chose que » sa formule favorite pour les actes de foi, d'espérance et » d'amour. »

Ce n'est pas seulement Florence qu'il enrichit de cette parure chrétienne. Sa gloire, en se répandant au loin, le

fit appeler dans diverses villes de la Toscane et de l'Ombrie. On voit encore quelques débris de ses travaux à Cortone, à Pérouse et surtout à Orvietto. Enfin le pape Nicolas V, si ami des arts, le fit venir à Rome, où il peignit à fresque, la chapelle du Saint-Sacrement, que Paul III fit détruire pour élargir un escalier, et la chapelle dite de Saint-Laurent si complètement oubliée par la barbarie des dix-septième et dix-huitième siècle que le savant Bottari ne put y entrer qu'en escaladant la fenêtre, les clefs de la porte ayant été perdues. « Cette œuvre si simple, dit » M. Rio, si pure, si dégagée de tout alliage profane, » n'était pas cependant ce qui avait fait la plus forte » impression sur l'esprit du pape. Il s'était aperçu que » l'âme de l'artiste valait encore mieux que son pin- » ceau. » L'archevêché de Florence ayant vaqué sur ces entrefaites, il le jugea digne d'en être revêtu. Mais Fra Angelico, en apprenant l'intention du pontife, le supplia instamment de lui faire grâce de ce fardeau, parce qu'il ne se sentait nullement propre à gouverner les peuples. Mais il ajouta qu'il y avait dans son Ordre un moine, nommé Antonin, très-amoureux des pauvres, très-habile dens la conduite des âmes, craignant Dieu, et beaucoup mieux fait que lui pour être revêtu de cette dignité. Le pape, plein de confiance dans sa recommandation, lui accorda la nomination qu'il sollicitait, et l'humble peintre eut ainsi la gloire d'appeler au siége de Florence celui qui devait y briller d'un éclat si pur, et que l'Eglise vénère aujoud'hui sous le nom de S. Antonin.

Fra Angelico mourut à Rome en 1455, à l'âge de soixante-huit ans. Il fut enterré dans l'église de son Ordre, la seule gothique qui soit restée à Rome, et dont le nom est comme le symbole de la victoire éternelle du christianisme sur le paganisme au sein de la capitale du monde, *Santa-Maria-Sopra-Minerva*. On y voit encore sa tombe, avec sa figure

en pied et les mains jointes, gravée au trait, et on y lit cette épitaphe :

Non mihi sit laudi quod eram velut alter Apelles
Sed quod lucra tuis omnia, Christe, dabam.
Altera nam terris opera extant, altera cœlo ;
Urbs me Joannem flos tulit Ætruriæ.

« Qu'on ne me loue pas de ce que j'ai peint comme un autre » Appelle, mais de ce que j'ai donné tout ce que je ga- » gnais à tes pauvres, ô Christ ! J'ai travaillé pour le ciel » en même temps que pour la terre ; je m'appelais Jean ; » la ville qui est la fleur de l'Etrurie a été ma patrie. »

Après sa mort, au surnom d'Angélique, vint se joindre celui de Bienheureux, *il Beato*. C'est ainsi qu'il est principalement désigné encore aujourd'hui à Florence et dans toute l'Italie. Toutefois cette expression de la pieuse admiration des chrétiens n'implique nullement un culte public et autorisé par l'église.

Au premier rang de ses élèves on voit figurer Benozzo Gozzoli, qui continua fidèlement la ligne tracée par son maître, et dont la gloire inscrite sur les murs du plus bel édifice de l'Italie, le Campo-Santo de Pise, puis encore Gentile de Fabriano, le père de cette dynastie sublime des peintres de l'école d'Ombrie qui devait finir avec la défection de Raphaël, en laissant à l'art chrétien, comme pour le consoler, Francia de Bologne. On peut ainsi regarder Fra Angelico comme la souche des trois grandes branches de l'école mystique, celle de Florence, d'Ombrie et de Bologne.

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE PREMIER VOLUME.

PREMIÈRE PARTIE.

Considérations générales sur l'art chrétien.

CHAPITRE I.

Origine des images ou figures dans le Christianisme et notions précises sur les Iconoclastes.

CHAPITRE II.

Esprit des peintures chrétiennes dans les premiers siècles du Christianisme et au moyen-âge.

CHAPITRE III.

Continuation du sujet précédent, en ce qui concerne principalement la seconde et la troisième personne de la sainte Trinité.

CHAPITRE IV.

Anciennes images ou représentations de la sainte Vierge, des Anges, de S. Jean-Baptiste, des Patriarches, des Prophètes, des Apôtres, des Martyrs, des Confesseurs.

CHAPITRE V.

Observations diverses sur l'art chrétien et précis analytique de ce que dit Molanus sur cette matière.

CHAPITRE VI.

Nouvelles réflexions surs l'art chrétien extraites en grande partie de l'ouvrage du cardinal Frédéric Borromée.

CHAPITRE VII.

Continuation des extraits du cardinal Frédéric Borromée, sur l'art chrétien.

CHAPITRE VIII.

Eclaircissements sur divers points du domaine de l'art chrétien, d'après Molanus, Paquot et autres autorités.

CHAPITRE IX.

Continuation du même sujet et attributs spéciaux de chacun des degrés de la hiérarchie.

CHAPITRE X.

Précis historique sur les matières servant de fond ou de champ à l'iconographie chrétienne.

DEUXIÈME PARTIE.

Cycle festival et historique de Notre-Seigneur-Jésus-Christ.

CHAPITRE I.

Naissance et enfance du Sauveur.

CHAPITRE II.

Circoncision et Epiphanie du Sauveur.

CHAPITRE III.

Présentation de Notre-Seigneur-Jésus-Christ au Temple.

CHAPITRE IV.

La fuite en Egypte; le massacre des Innocents; l'éducation de Jésus; Jésus au milieu des docteurs.

CHAPITRE V.

Le Baptême de Notre-Seigneur; sa Tentation au désert; les Noces de Cana; la Vocation des apôtres.

CHAPITRE VI.

Principaux sujets de l'histoire du Sauveur jusqu'à la Transfiguration.

CHAPITRE VII.

La Transfiguration de Notre-Seigneur, et plusieurs autres faits évangéliques.

CHAPITRE VIII.

La Cène eucharistique; le Lavement des pieds; l'Agonie au jardin des Olives.

CHAPITRE IX.

La Flagellation du Sauveur; le Couronnement d'épines; *Eccè homo;* le Portement de croix.

CHAPITRE X.

La crucifixion du Sauveur.

CHAPITRE XI.

Autres circonstances artistiques de la crucifixion.

CHAPITRE XII.

De la forme de la croix.

CHAPITRE XIII.

Déposition de la croix; Sépulture de Jésus-Christ.

CHAPITRE XIV.

La Résurrection du Sauveur et apparitions diverses aux apôtres.

CHAPITRE XV.

La Tradition des clefs; l'Ascension de Jésus-Christ.

CHAPITRE XVI.

La Pentecôte ou Descente du Saint-Esprit sur les apôtres.

CHAPITRE XVII.

Second avènement de Jésus-Christ ou le Jugement dernier.

TROISIÈME PARTIE.

Cycle festival et historique de la Sainte Vierge.

CHAPITRE IV.

La Visitation de la sainte Vierge et la Commémoration de ses douleurs.

CHAPITRE V.

L'Assomption de la sainte Vierge.

CHAPITRE VI.

Autres sujets relatifs à la Mère de Dieu, en dehors de son grand cycle festival.

CHAPITRE VII.

Notions historiques et critiques sur diverses images de la sainte Vierge.

CHAPITRE VIII.

Description de plusieurs Madones de la ville de Rome.

CHAPITRE IX.

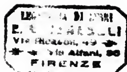
CHAPITRE X.

TOULOUSE. — IMPR. DE J.-B. CAZAUX, PETITE RUE SAINT-ROME, 1.

Toulouse. — Typographie de J.-B. Cazaux






Via Ricasoli, 49
FIRENZE





